



Luiz Antonio da Cruz

Os tetos pintados e as
pinturas ornamentais
de São José: contexto
histórico e artístico
entre os séculos
XVIII e XIX

Volume I

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura
2021

Luiz Antonio da Cruz

**OS TETOS PINTADOS E AS PINTURAS ORNAMENTAIS NA
VILA DE SÃO JOSÉ: CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX**

Belo Horizonte

2021

Luiz Antonio da Cruz

**OS TETOS PINTADOS E AS PINTURAS ORNAMENTAIS NA
VILA DE SÃO JOSÉ: CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise crítica e histórica da Arquitetura.

Orientadora: Prof. Dra. Celina Borges Lemos

Belo Horizonte

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

C955t

Cruz, Luiz Antonio da.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José [manuscrito] : contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX / Luiz Antonio da Cruz. – 2021.

2v. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola deArquitetura.

CDD 759

Ficha catalográfica: Elaborada por Marco Antônio Lorena Queiroz – CRB 6/2155



FOLHA DE APROVAÇÃO

**Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na
Vila de São José: Contexto histórico e artístico
entre os séculos XVIII e XIX**

LUIZ ANTONIO DA CRUZ

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 30 de julho de 2021, pela Comissão constituída Pelos membros:

Prof.a. Dra. Celina Borges Lemos – Orientadora EA-UFMG

Prof. Dr. Magno Moraes Mello FAFICH-UFMG

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire EBA-UFBA

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer - IFMG



Prof. Dr. Marcos Tognon - IFCH-UNICAMP



Dr. David Prado Machado
NPGAU-EA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de julho de 2021.



Para
Antonio e Antonia
meus pais (in memoriam),
Regina, Olívia e Pedro,
meu núcleo familiar

Agradecimentos

Enfim, chegou a hora de agradecer aos que me apoiaram nessa jornada. Registro minha gratidão a todos que acompanharam a minha saga e estiveram ao meu lado, a apoiar, incentivar e colaborar. Primeiramente, preciso agradecer à orientada, a Professora Doutora Celina Lemos Borges – por tantos motivos, mas por acreditar em meu potencial, por ser professora no sentido mais sensível e profundo, pela percepção, pela condução das disciplinas e estágios, por ajudar nas buscas e acompanhar os caminhos percorridos ao longo de todo doutoramento. Sua orientação se tornou elementar para chegar até aqui. Além de tudo isso, pela paciência dedicada à minha pessoa e à minha situação, especialmente após o acidente que sofri durante trabalho de campo e os problemas decorrentes em consequência da pandemia.

Agradecimentos aos professores da Escola de Arquitetura e Urbanismo pelo rico processo de aprendizagem ao longo desse período. Não há como esquecer a nossa mestra Fernanda Borges de Moraes, com quem aprendemos a percorrer pelos mapas antigos, a descobrir tantos encantamentos – sua partida abrupta deixou tristeza e saudades. A toda equipe do NPGAU – em especial a Maria Paula Borges Berlando, secretária do Programa, que realiza seu trabalho com esmero e muito profissionalismo, mas sempre atenta a nos ajudar, com atenção e prontidão. Muitos agradecimentos a toda equipe da Biblioteca da Escola de Arquitetura e Urbanismo pela atenção e ajuda nas buscas feitas nessa biblioteca que abriga tantas preciosidades. Agradecimentos ainda toda equipe de manutenção da EAU que sempre esteve muito bem cuidada para nos acolher.

Agradecimentos aos colegas das disciplinas transdisciplinares, todos nós aprendemos com as experiências compartilhadas de cada um, num intercâmbio fascinante e sobretudo rico de vivências. Muitos agradecimentos aos colegas da turma do Barroco, disciplina ministrada pelo Professor Doutor Magno Moraes Mello, na FAFICH, Campus Pampulha. Valeu cada aula, cada evento, atividade de campo e apresentação de trabalho. Juntos construímos profícuo aprendizado, generosamente compartilhado com todos da turma. Vencemos em grupo os desafios de estudar, produzir e apresentar nossos resultados na programação do Grupo de Pesquisa *Perspectiva Pictorum*. Uma turma com pós-graduandos de vários programas, mas comum entre todos, a paixão pelos tetos pintados. Aproveitei ao máximo a convivência com a turma. Fico na certeza de que valeu a pena ter enfrentado inúmeras horas de viagens entre Tiradentes e Belo Horizonte para

estudar sobre os tetos pintados na Europa e no Brasil. Gratíssimo a todos que contribuíram com informações e referências bibliográficas.

A todos que me receberam e apoiaram durante as pesquisas, no Arquivo Central do IPHAN, no Centro de Conservação e Restauração, Técnico Administrativo Edson Motta, na Biblioteca Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro-RJ; no Arquivo Municipal e no Arquivo Santa Casa da Misericórdia, em Salvador-BA. Em Minas, no Arquivo da Superintendência Regional do IPHAN, no Arquivo do IEPHA, no Arquivo Público Mineiro e na Biblioteca Luiz de Bessa, em Belo Horizonte-MG. A todos da Casa Setecentista de Mariana – IPHAN e do Arquivo Eclesiástico Diocesano de Mariana. No Museu da Inconfidência, à Deise Lustosa e à Margareth Monteiro pelo apoio. As equipes do Arquivo Eclesiástico Diocesano de São João del-Rei, no Museu de Arte Sacra, em especial ao dedicado João Pedro e do Arquivo do IPHAN de São João del-Rei. Ao Escritório Técnico do IPHAN de Tiradentes, em especial à Maria Aparecida do Nascimento, nossa querida Cidinha, que me recebeu e facilitou acesso a toda documentação referente ao tema da tese. Ao Museu da Liturgia, em especial ao Rogério Almeida, pelo acesso e as informações. Ao padre Ademir Sebastião Longatti que acolheu bem a proposta da pesquisa e disponibilizou dados do Arquivo da Paróquia de Santo Antônio; ao padre Dirceu Medeiros, da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, de Prados, pela acolhida, disponibilização de informações e fotografias. Ao IHGT pelo acesso ao seu acervo documental, bibliográfico e artístico. Ao Campus Cultural Tiradentes UFMG pela oportunidade em acompanhar e registrar toda obra de restauro da Casa Padre Toledo e pela gentileza em compartilhar fotografias de seu arquivo.

Em especial aos zeladores das matrizes, capelas, passos da paixão e edificações com tetos pintados e pinturas ornamentais, por facilitar o acesso, permitir os registros, mas sobretudo por cuidarem desses bens. A todos restauradores que trabalharam nas intervenções e fizeram o melhor para salvar e recuperar os tetos pintados e as pinturas ornamentais.

Ao amigo Ricardo Ribeiro Resende, profundo conhecedor da História da Arte, pela amizade, hospedagem e companhia durante todo o doutoramento. Grato pelas longas horas de conversas sobre o Barroco e o Rococó e em especial pelo acesso à sua biblioteca particular.

Gratidão às pesquisadoras Margarida Ramos (*in memoriam*) e Alda Pinto de Menezes (*in memoriam*) pelos acervos bibliográficos a mim destinados, tão pertinentes à presente tese; da mesma forma a César Augusto Perillo Fernandes, Pedro Pullen Parente e à artista visual Maria José Boaventura. Agradecimentos ao pesquisador Jaelson Bitran Trindade pelo apoio, pelas informações encaminhadas e prontidão em colaborar com nossa pesquisa. Em especial, às minhas colegas pesquisadoras que compartilharam informações significativas, em especial Maria Clara Caldas Soares Ferreira, Vanessa Taveira de Souza, Natália Casa Grande e Luciana Braga Giovannini.

Aos professores doutores participantes da banca de qualificação Alex Fernandes Bohrer Luiz Alberto Freire, Magno Moraes Mello e Marcos Tognon, as observações e sugestões foram elementares para o prosseguimento da pesquisa e me deram forças para enfrentar os desafios.

Preciso agradecer a todos que me ajudaram em Salvador, quando estava com a mão e braço direito mobilizados. Fiquei maravilhado com a atenção que recebi, no hotel, nos restaurantes, nos meios de transporte, nos museus, nas igrejas, na Câmara Municipal e especialmente nos arquivos – onde fui bem recebido e devidamente apoiado. Não há como deixar de agradecer aos profissionais que cuidaram da minha mão e do meu braço, Dr. Pedro José Pires Neto, do Hospital Felício Rocho, às fisioterapeutas Vanessa Teixeira, Leonor Venâncio e Ana Coimbra, ambos se dedicaram em fazer o melhor para que as dores fossem amenizadas e os movimentos recuperados. Foram oito meses e meio de tratamento, mas deu tudo certo e o resultado foi um sucesso.

A toda equipe de profissionais e alunos da Escola Estadual Amélia Passos, de Santa Cruz de Minas, onde trabalhei por mais de duas décadas, em especial à diretora Maria Aparecida dos Santos Reis, pelo apoio e pela parceria em projetos diversos, mas principalmente pelo incentivo durante o doutoramento.

Agradeço aos meus familiares, irmãos e irmãs que me apoiaram; nesse período, perdi minha mãe, Antonia Augusta da Cruz – a grande incentivadora e inspiradora das jornadas de estudos; perdi a irmã Luiza Cruz, em consequência de uma cirurgia, pessoa tão querida e tão ligada à minha história pessoal. Num momento peculiar da história do Brasil, perdi ainda o meu irmão Afonso Cruz, vítima da Covid-19. Ao meu núcleo familiar, à Regina – minha esposa e aos meus filhos Olívia e Pedro, ao mesmo tempo que agradeço, peço desculpas pelas ausências em decorrência das viagens semanais; também pelo afastamento para a dedicação às pesquisas, leituras e redação.

Muitos agradecimentos à banca final de exame e aprovação, pela leitura atenta, análise, observações e recomendações. Tive a honra em poder contar com uma super banca avaliadora, coordenada pela Professora Dra. Celina Borges Lemos, composta pelos professores doutores Alex Fernandes Bohrer – IFMG/Campus Ouro Preto, David Prado Machado – NPGAU/EA/UFMG, Luiz Alberto Ribeiro Freire – EBA/UFBA, Magno Moraes Mello – FAFICH/UFMG e Marcos Tognon – IFCH/UNICAMP. As contribuições de cada avaliador enriqueceram a presente tese.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais da Vila de São José: Contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX foi a 100ª tese produzida e defendida na Escola de Arquitetura da UFMG; essa tese acabou por se tornar um marco na vasta produção acadêmica de uma das mais expressivas e sólidas da área no Brasil. Foi com alegria que recebi a notícia do NPGAU que minha tese seria a 100ª da Escola, mas também fiquei preocupado com a responsabilidade; então me preparei mais ainda, físico, mental e espiritualmente para a defesa; por isso tudo transcorreu muito bem. E aqui, ainda, aproveito para registrar muitos parabéns para todos que contribuíram para esse marco, cumprimento e parabenizo a nossa coordenadora a Professora Dra. Ana Paula Baltazar dos Santos e a nossa secretária Maria Paula Borges Berlando em nome de todos que participam e constroem a história da Escola de Arquitetura da UFMG.

Finalmente, preciso retornar ao nome da Professora Doutora Celina Borges Lemos pela orientação, pela revisão e pelas sugestões. Mas também pela paciência, especialmente após o acidente que me causou dor, atraso, situação desagradável e atípica na minha vida; ainda pelas turbulências causadas pelas perdas afetivas, especialmente após a pandemia.

Enfim, agradeço a Deus, por cada obstáculo vencido, principalmente após o período da Covid-19. A conclusão da tese nas circunstâncias de isolamento social, com a necessidade de proteção individual e coletiva, com o *lockdown* das cidades, o fechamento das bibliotecas, arquivos e monumentos se tornou mais complexa. Tudo ficou mais difícil, mas não impossível.



Tanto a arte quanto a sociedade, nos tempos coloniais de Minas, nascem de semente importada para florescer em nova atmosfera.

Lourival Gomes Machado,
O Barroco em Minas Gerais

RESUMO

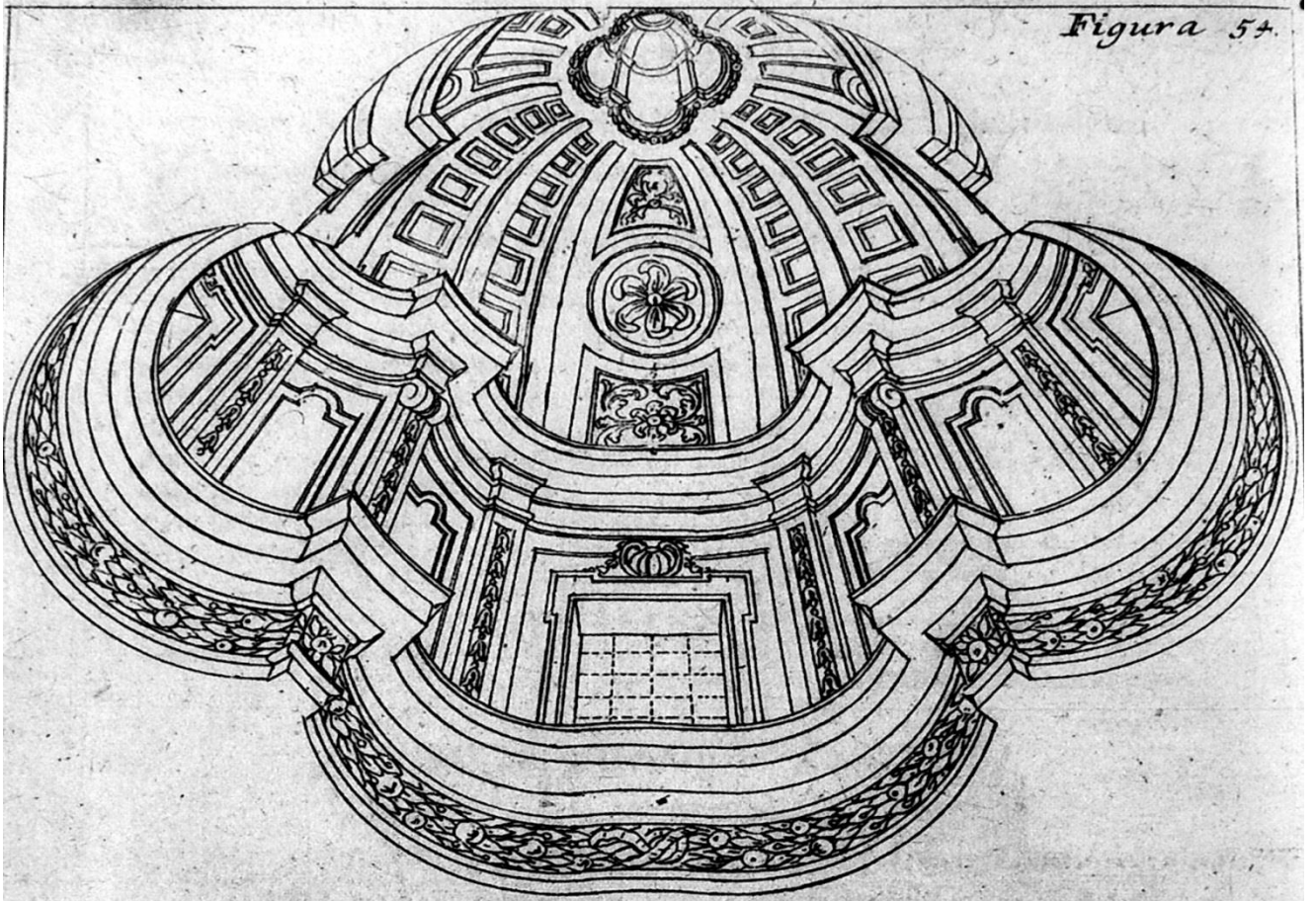
O presente trabalho estuda a produção pictórica, os tetos pintados e as pinturas ornamentais das edificações religiosas e civis de São José – a atual Tiradentes. Esta tese trata do conjunto de pinturas produzidas no contexto dos séculos XVIII e XIX, na sede e entorno direto, a partir da compreensão e análise do meio ambiente que antecedeu sua produção. Desde o século XV, com as expedições marítimas, os portugueses já percorriam várias rotas marítimas, em contato com muitas culturas. A partir dos primeiros momentos com os indígenas na América portuguesa, iniciaram um sistema de trocas de bens materiais e imateriais. Ao desenvolver atividades na colônia, ocorreu o tráfico de escravizados, com a chegada de diversas nações da África, cada um trazendo sua cultura. Com os povos indígenas, europeus e africanos, criou-se ambiente de mestiçagem étnica e cultural. Os bens provenientes de lugares diferentes chegavam, mas daqui também partiam produtos que aportavam em distantes paragens. Nesse ambiente de mestiçagem, houve significativa mobilidade, tornou-se propício para as trocas, as apropriações e novos usos dos bens. Desde o início da ocupação do território que veio ser as Minas, a mobilidade e o trânsito cultural influenciaram a produção artística, os comitentes e os contratados para a execução das obras, inclusive a produção pictórica. Homens, ideias, memórias, objetos e impressos transitaram, chegaram aos mais longínquos recantos mineiros. Os impressos circularam, suas imagens e ensinamentos tiveram apropriação pelos pintores. O *modus operandis* dos artistas que usaram fontes comuns, construiu estilo pessoal e enriqueceu o conjunto artístico regional. As obras pictóricas executadas complementaram a ornamentação, com a talha e a estrutura arquitetônica que se uniram em diálogos. A partir de registros e análises *in loco*, investigação em arquivos e bibliografia, esforços foram envidados para conhecer e compreender essas obras. Muitas delas passaram por restauro artístico, esse aspecto patrimonial merece investigação. A documentação das intervenções também é objeto da pesquisa, pois poderá possibilitar a compreensão da atuação dos autores. Nas edificações antigas, a conservação é elementar para proteção dos elementos artísticos, especialmente as pinturas.

Palavras-chave: Vila de São José. Trânsito Cultural. Pintura. Materiais Impressos. Patrimônio.

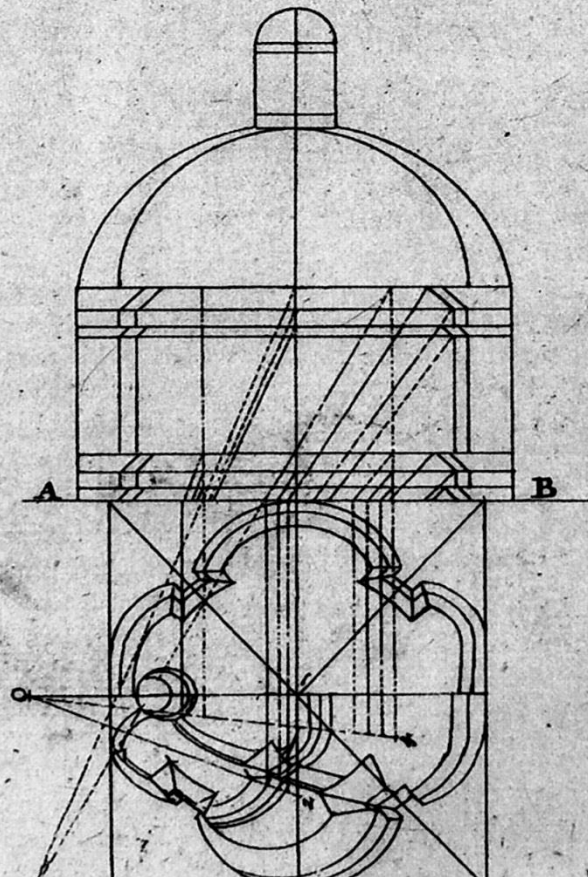
ABSTRACT

The present work studies the pictorial production, the painted ceilings and the ornamental picture of the religious and civic edifications of São José – the actual city of Tiradentes. These doctoral thesis treats the set of painting produced in the context of the 18th and 19th centuries, at headquarters and pursuant to that town, through the comprehension and analyses of the environment that anticipated its production. Since the 15th century, the Portuguese already traveled several maritime routes, in contact with many cultures. From the first moments with the indigenous people in Portuguese America, started a system of exchanging material and immaterial goods. With indigenous people, Europeans and Africans, an environment of ethnic and cultural miscegenation was created. Since the beginning of the occupation of the territory that came to be Minas Gerais, mobility and cultural transit influenced artistic production, the principals and contractors for the execution of the works, including pictorial production. Men, ideas, memories, objects and printed material transited, they reached the farthest corners of Minas. Goods arrived from different places, but from here also products departed that arrived in distant stops. In this mixed-race environment, there was significant mobility, it became conducive to exchanges, appropriations and new uses of goods. The forms circulated, their images and teachings were appropriated by the painters. The modus operandis of the artists who used common sources, built personal style and enriched the regional artistic ensemble. The pictorial works executed complemented the ornamentation, with the carving and the architectural structure that came together in dialogues. From on-site records, analysis, research in archives and bibliography, efforts were made to know and understand these works. Many of them have undergone artistic restoration, this historical aspect should be investigated too. The documentation of interventions is also the object of investigation, as it may enable the understanding of the authors' performance. In old buildings, conservation is essential to protect artistic elements, especially the paintings.

Keywords: *Vila de São José. Cultural Transit. Painting. Printed material. Heritage.*



LISTA DE IMAGENS



LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: Detalhe do teto da sala do Mosteiro de São Vicente de Fora, pintado por Vincenzo Bacherelli, Lisboa, 1710. Fotografia: Cristiano Mascaro, em *Tetos do Brasil – origem, história e arte*. Editora Babel, 2011.

FIGURA 02: Aspecto da sala do Mosteiro de São Vicente de Fora, com o teto pintado por Vincenzo Bacherelli, Lisboa, 1710. Fotografia: Cristiano Mascaro, em *Tetos do Brasil – origem, história e arte*. Editora Babel, 2011.

FIGURA 03: Quadratura de autoria de Antônio Simões Ribeiro, Capela do Convento de São Francisco de Assis, séc. XVIII, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 04: Detalhe do teto da sala de reuniões da Câmara de Salvador, com pintura de Antônio Simões Ribeiro, 1734. Exposição permanente da Câmara de Salvador-BA. Obra desaparecida. Reprodução do autor, 2019.

FIGURA 05: Teto artesoadado da Sala do Capítulo, pintado com cenas sacras por Antônio Simões Ribeiro, Convento de São Francisco de Assis, séc. XVIII, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 06: Capela do Convento de Nossa Senhora do Desterro, séc. XVIII, Salvador-BA, teto do coro de baixo, pintado por Antônio Simões Ribeiro. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 07: Capela do Convento de Nossa Senhora do Desterro, séc. XVIII, Salvador-BA, teto do coro de baixo, pintado por Antônio Simões Ribeiro. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 08: Teto artesoadado atribuído a Antônio Simões Ribeiro, c.1734, Salão Nobre da Santa Casa da Misericórdia, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 09: Detalhe do teto artesoadado e pintado, Salão Nobre da Santa Casa da Misericórdia, atribuído a Antônio Simões Ribeiro, c.1735, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 10: Termo de ajuste com o mestre pintor Antônio Simões Ribeiro sobre a obra que se mandou fazer na abóbada da capela-mor, 1735. CMJC, Arquivo Histórico da Santa Casa da Bahia - Livros de Acórdãos nº 14 (03/08/1681 a 09/04/1745); fls. 213 e 214.

FIGURA 11: Verso do Termo de Ajuste entre a Misericórdia e Antônio Simões Ribeiro, 1734. CMJC, ASCMBA - Livros de Acórdãos nº 14 (03/08/1681 a 09/04/1745); fls. 213 e 214 verso. Assinatura dos comitentes, a última é a do pintor.

FIGURA 12: Detalhe do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, 1773, Salvador-BA. Autoria de José Joaquim da Rocha. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 13: Detalhe do teto da Capela da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador-BA. Autoria de José Joaquim da Rocha, c. 1780. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 14: Detalhe do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Cachoeira-BA. Autoria de José Teófilo de Jesus, 1817. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 15,16: Detalhe do teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife-PE. Autoria de Manoel de Jesus Pinto, 1807. Detalhe do teto da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro-RJ, têmpera sobre madeira, autoria Caetano da Costa Coelho, 1737. Fotografias do autor, 2020.

FIGURAS: 17,18: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Carmo, Itu-SP. Repintura, na janela de prospecção a pintura original, atribuída a Padre Jesuino do Monte Carmelo, realizada entre 1796-1798. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 19: Corte transversal da Villa Capra (Rotonda) Vicenza, projetada por Andrea Palladio, 1566. (CALDEIRA, 2011, p. 73).

FIGURA 20: Tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, de Filipe Nunes, Lisboa, 1767. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURA 21: Frontispício do Tomo I de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1702, de Andrea Pozzo, Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURA 22: Detalhe *Glorificação de San Francesco Saverio*, 1676-1778, afresco. Autoria Andrea Pozzo, Mondovi. Fotografia: CuchWhite/Corbis Images, Nova Iorque, (Tetos do Brasil, 2011, p. 139).

FIGURA 23: Detalhe “Adão e Eva”, gravura em buril. Autor Albercht Dürer, 1504. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, (TERRA, 2013, p.87).

FIGURA 24: *Le Antichità romane*, 1750-3, água-forte. Autor: Giovanni Battista Piranesi. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro-RJ, (TERRA, 2013, p. 76).

FIGURA 25: Franz Xaver Habermann (1721-1796). *Dois desenhos para ornamentos em forma de jarro*, NS 143. Gravura em metal, 1750. Disponível: <http://www.artnet.com/artists/franz-xaver-habermann/>. Consultado em 18/11/2020.

FIGURA 26: *Epifania. MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 27: *Ressurreição. MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 28,29: *MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746, s.p. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotos do autor, 2019.

FIGURA 30: *MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746, s.p. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Foto do autor, 2019.

FIGURAS 31,32: Abraham Bosse (1602-1672). *Tratado da gravura a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Tradução de José Joaquim Viegas Menezes, presbítero mariannense. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURA 33: Registro de Santo (São Francisco), gravado em Vila Rica, por Viegas de Menezes. Seção de Estampas da Biblioteca Nacional do RJ (SANTOS, 1938, p. 231).

FIGURA 34: Testamento de Manoel da Costa Ataíde, T 68, 1479, 2º Ofício, Arquivo Casa Setecentista, IPHAN, Mariana-MG. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 35: Avaliação dos bens, Testamento de Manoel da Costa Ataíde, T 68, 1479, 2º Ofício, Arquivo Casa Setecentista, IPHAN, Mariana-MG. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 36: Capa do Inventário de Francisco Xavier Carneiro, 1840. ACSM, 59ª 1346. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 37: Inventário de Francisco Xavier Carneiro, o registro de sete livros, 1840. ACSM, 59ª 1346. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 38: Matriz de Registro de Santo, em pedra litográfica, século XIX. Acervo Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 39: *Última Ceia. MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1789, p. 335. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 40,41: Registros de santos, São José e Santo Antônio, século XVIII. Acervo Museu Casa dos Inconfidentes, Ouro Preto-MG. Fotografias do autor, 2020.

FIGURAS 42,43: Detalhes das janelas prospectivas no teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, que revelam a pintura original realizada por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 44: Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, pintura sobre a quadratura realizada por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 45: Medalhão do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria. Têmpera sobre madeira, século XVIII, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 46: Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com repintura de 1933. Conceição do Mato Dentro-MG. Imagem cedida por: Empresa Cantaria Conservação e Restauro, 2013.

FIGURA 47: Aspecto da ilharga da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com repintura de 1933. Conceição do Mato Dentro-MG. Imagem cedida por: Empresa Cantaria Conservação e Restauro, 2013.

FIGURA 48: Aspecto do teto e retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, após a restauração. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 49,50: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Andrea Pozzo, Tomo I, fig. 29 e 33, Roma, 1693. Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURAS 51,52: Detalhes da pintura ilusionista da ilharga da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Têmpera sobre madeira, século XVIII. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 53: Aspecto da ilharga e retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Têmpera sobre madeira, século XVIII. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 54: Teto da nave da Matriz de Santo Antônio, Ouro Banco-MG. Autoria de Manoel da Costa Ataíde. Têmpera sobre madeira, cerca de 1800. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 55: Bandeirantes (detalhe/imagem idealizada) – Monumento à Terra Mineira, Praça da Estação, Belo Horizonte-MG. Autor Giulio Starace, 1930. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 56,57: Guerra dos Emboabas (detalhes). Autor: Carybé, 1962, óleo sobre tela, acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte-MG. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 58,59: Auto de Criação da Vila de São José, datado de 19 de janeiro de 1718. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 60,61: Auto de Criação da Vila de São José, datado de 19 de janeiro de 1718. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2017.

FIGURA 62: Mapa da Comarca do Rio das Mortes, 1778. Autor: José Joaquim da Rocha. Acervo: Arquivo Histórico do Exército-RJ. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 63: Carta Geográfica do Termo de Vila Rica. Século XVIII. Coleção Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG.

FIGURA 64: Área territorial da Vila de São José no período de 1718 a 1789 e da Vila de São João (FURTADO, 2002, p. s/nº). Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 65: As três vilas desmembradas da Vila de São José: Tamanduá/1789, Queluz/1790 e Barbacena/1791 (FURTADO, 2002, p. s/nº). Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 66: Detalhe da última página do *Rol dos Confessados*, 1795. “Divizoens: Matriz e seu adendo, Capella de N. Snr^a do Pilar do P^e Gaspar, Capella de N.Snr^a da Penha de França da Lage, Capella de N.Sen^a da Penha de França do Bichinho, Capella de N.Snr^a de Oliveira, Capella de N.Snr^a Aparecida do Claudio, Capella de N.Snr^a do Carmo do Japão, Capella de São João Baptista, Capella de N.Snr^a do Desterro”. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 67: Mapa do Município de Tiradentes, impresso na Lith. Hartmann, Juiz de Fora, 1924. Aparece ainda o distrito de Barroso, posteriormente desmembrado de Dores do Campo, em 1953 (BARBOSA, 1995, p. 45).

FIGURA 68: Comarcas da Capitania de Minas Gerais – 1720-1815. Fonte: MORAES, Fernanda Borges de. O Cotidiano e o espetáculo – paisagem, memória e turismo nos municípios de Ouro Preto e Mariana. Belo Horizonte: [mimeo], 2001. Relatório final de pesquisa – FAPEMIG, p. 176. Adaptado pelo autor.

FIGURA 69: “Execução de Felipe dos Santos”, autor Cândido Portinari, grafite, sanguínea, lápis de cor, Rio de Janeiro, 195. Catálogo Raisonné CR5018.

FIGURA 70: Lingote de Ouro. Casa de Fundação de Sabará, 1778. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte-MG. Fotografia do autor. FIGURA 70: Lingote de Ouro. Casa de Fundação de Sabará, 1778. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte-MG. Fotografia do autor.

FIGURA 71: Mapa I – Mapa do núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para o caminho que originou a ocupação da localidade e os fluxos de água. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 72: Mapa II - Núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para as ruas, becos e largos. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 73: Produção de adobe, conforme a técnica tradicional, povoado do Bichinho. Material utilizado em obras de restauração de edificações e para obras novas. Prados-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 74: Mapa III - Núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para os becos, largos e ruas. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 75: Parede interna da Casa Padre Toledo constituída por blocos de moledo. Obra realizada pelo SPHAN, década de 1940. Acervo ACIPHAN-RJ.

FIGURA 76: Entrada do Sobrado Ramalho, piso em pedra seca. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 77: Teto de esteira de bambu pintada, com desenhos geométricos. Casa da Caixa D’Água, Tiradentes-MG, séc. XIX. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 78,79: Tetos em esteira de bambu natural, com desenhos geométricos. Antigo prédio da Prefeitura de Tiradentes-MG, séc. XIX. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 80: Esteira de bambu, tecida no povoado do Bichinho, Prados-MG. Material ainda muito utilizado como teto em novas edificações. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 81: Parede de pau a pique com sucessivas camadas de reboco com pinturas decorativas e também papel de parede. Casa do Espólio da Família Dias, atualmente o Centro Cultural Yves Alves, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 1980.

FIGURA 82: Antiga Casa Paroquial de Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG, onde se encontra um teto pintado por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 83: Prédio à Praça D. Joaquim, atual Escola Estadual São Joaquim, onde há um teto pintado com a cena da história do filho pródigo. Têmpera sobre madeira, autor ignorado, final do século XVIII. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 84,85: Detalhes central e canto do teto em saia e camisa, casa ao lado da Matriz de Santo Antônio. Pintura atribuída a Manoel da Costa Ataíde. Têmpera sobre madeira, século XVIII / XIX, Ouro Branco-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 86: Teto em gamela e pintado do casarão do Memorial Affonso Pena. Autor desconhecido, têmpera sobre madeira, séc. XIX, Santa Bárbara-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 87: Teto artesoadado e pintado da Casa dos Contos, Ouro Preto-MG, século XVIII, atribuída a Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 88,89: Detalhe do teto da antiga casa de Manoel Manso da Costa Reis, em tabuado liso, têmpera sobre madeira, século XVIII e detalhe do Chafariz dos Contos, de 1745, com cabeças de águia bicéfala. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 90: Águia bicéfala, detalhe do lavabo da Capela de Santa Rita de Cássia, mármore, século XVIII, Rio de Janeiro-RJ. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 91: Fragmento de teto original da Casa dos Contos, Ouro Preto-MG. Têmpera sobre madeira, século XVIII, atribuída a Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 92: Teto de residência da Ladeira de Santa Efigênia, atualmente exposto na Casa Tomás Antônio Gonzaga, Ouro Preto-MG, óleo sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 93: Teto de residência de Pedro Aleixo, atual sede da Fundação de Arte de Ouro Preto, bairro Antônio Dias, Ouro Preto-MG; têmpera sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 94: Mapa IV - Localização das casas com tetos pintados, matriz e capelas. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

FIGURAS 95,96: Casa Padre Toledo, fachadas frontal e lateral. Século XVIII. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 97: Estrutura do telhado do torreão da Casa Padre Toledo, onde se encontra teto em gamela. Fotografia do autor, 2010.

FIGURA 98: Planta baixa da Casa Padre Toledo, destaque para os ambientes com tetos intado. Planta baixa do torrão, também indicando tetos pintado. Desenho adaptado pelo autor, 2020.

FIGURA 99: Quadro central da alegoria dos Cinco Sentidos, o tato. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, século XVIII. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 100 a 103: Figuras da Alegoria dos Cinco Sentidos, audição, visão, olfato e paladar. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, século XVIII. Fotografias do autor, 2017.

FIGURA 104: Teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria não identificada. Fotografia Daniel Mansur, 2012, acervo do Campus Cultural UFMG Tiradentes.

FIGURA 105: Teto pintado com cena pastoril. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria não identificada. Fotografia Daniel Mansur, 2012, acervo do Campus Cultural UFMG Tiradentes.

FIGURAS 106-108: Sacrário do retábulo do Senhor dos Passos, revestido com seda, século XVIII. Fotografias de Fran Tyesco, Quaresma de 2021.

FIGURAS 109,112: Pintura de fingimento, barrado e adamascado da Casa Padre Toledo, durante e depois da consolidação. Têmpera sobre reboco, autoria desconhecida, século XVIII. Fotos do autor, 2012.

FIGURA 113: Início das obras de restauro arquitetônico e artístico da Casa Padre Toledo. Fotografia do autor, 2010.

FIGURA 114: Teto em gamela e pintado do torreão da Casa Padre Toledo. Pinturas de autoria desconhecida. Fotografia de 1967, Arquivo Irmã Cláudia.

FIGURAS 115,116: Teto em gamela e pintado do torreão da Casa Padre Toledo, após o desabamento, em 11 de novembro de 1981; em processo de restauro, 1983. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida. Acervo ACIPHAN, Rio de Janeiro-RJ.

FIGURAS 117-119: Tetos da Casa Padre Toledo, antes do restauro artístico. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII, autoria desconhecida. Fotografias do autor, 2009.

FIGURA 120: Aspecto da conservação de um dos tetos da Casa Padre Toledo, com acúmulo de sujidades carregadas pelas águas pluviais e ataque de insetos. Fotografia do autor, 2010.

FIGURAS 121,122: Tábuas de teto da Casa Padre Toledo com a presença de insetos xilófagos e os danos que causaram. Fotografia do autor, 2010.

FIGURA 123: Detalhe da pintura a óleo que existe sob a pintura a têmpera na Casa Padre Toledo. Fotografia do autor, 2011.

FIGURA 124: Detalhe de uma das sanefas da Casa Padre Toledo, decoradas com pinturas; têmpera sobre madeira, autoria desconhecida. Fotografia do autor, 2011.

FIGURAS 125-127: Aspectos da restauração do teto com a cena dos pastores. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria ignorada. Fotografias do autor, 2012.

FIGURA 128: Teto pintado com frutas, Sala de Jantar, Casa Padre Toledo. Têmpera sobre madeira, autoria não identificada, século XVIII. Fotografia de Daniel Mansur autor, 2012, acervo Campus Cultural Tiradentes UFMG.

FIGURAS 129-131: Detalhes das frutas, Sala de Jantar, Casa Padre Toledo. Têmpera sobre madeira, autoria não identificada, século XVIII. Fotografias de Daniel Mansur autor, 2012, acervo Campus Cultural Tiradentes UFMG.

FIGURA 132: Fachada da casa que abriga o Centro de Estudos da UFMG, Campus Cultura Tiradentes. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 133,134: Detalhes do teto com a trilogia, representada pelas alegorias, cercadura e cimalha, asa que abriga o Centro de Estudos da UFMG, Campus Cultural Tiradentes. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 135: Cena central do teto do Centro de Estudos da UFMG, antes da restauração, Campus Cultural Tiradentes UFMG. Fotografia acervo da CCRTAEM-RJ, década de 1970.

FIGURA 136: Fachada da “Casa com Forro Pintado”, com tombamento individual IPHAN. Na imagem destaca consequência da ação das águas pluviais. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 137: Aspecto do forro pintado com a Alegria dos Cinco Sentidos, Casa Nº 8, Rua Padre Toledo, têmpera sobre madeira século XVIII/XIX. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 138: Detalhe de uma das cenas do teto pintado, a Alegoria dos Cinco Sentidos, a audição, com a representação de Apolo. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 139,140: Detalhes das cenas do teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos, as representações do olfato - de Adônis e da audição - Apolo. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 141,142: Detalhes das cenas do teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos, o paladar e molduras com faiscados. Fotografias do autor, 2017.

FIGURA 143: Detalhe da cimalha, canto do teto em gamela, com recorte em carapina e palmeta. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 144,145: Detalhe do teto da Casa Padre Toledo e detalhe do teto da Casa Custódio Gomes, representação do olfato – Adônis. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2011.

FIGURA 146: Fachada lateral do Sobrado Ramalho, pela Rua do Jogo de Bola, antes da obra de restauração. Fotografia do autor, 1982.

FIGURA 147: Fachada lateral do Sobrado Ramalho, durante a obra de restauração. Fotografia do autor, 1996.

FIGURA 148: Planta do térreo do Sobrado Ramalho. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 149: Planta do segundo piso do Sobrado Ramalho, com destaque para o cômodo com teto pintado. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 150: Sobrado Ramalho, Quatro Cantos, Tiradentes-MG, século XVIII. O teto pintado se encontra no cômodo da terceira da janela, da fachada lateral. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 151,152: Aspecto do teto pintado do cômodo do oratório do Sobrado Ramalho, século XVIII, têmpera sobre madeira. Autor não identificado. Fotografia do autor, 2020 e desenho digital de Demétrio Campos Bissule.

FIGURA 153: Detalhe da pintura do barrado imitando azulejaria, Sobrado Ramalho, provavelmente século XIX. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 154: Detalhes da pintura do barrado imitando azulejaria, Sobrado Ramalho, provavelmente século XIX. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 155: Casa Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG, século XVIII, que abriga um conjunto de tetos pintados. Fotografia do autor, 2016.

FIGURA 156: Planta indicativa dos tetos pintados com elementos fitomórficos. Casa Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2018.

FIGURAS 157,158: Teto com elementos fitomórficos antes da restauração, Casa do Largo do Ó, nº1, século XVIII, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 159,160: Início dos trabalhos de restauração dos tetos pintados da Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 2017.

FIGURA 161: Início dos trabalhos de restauração dos tetos pintados da Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG, galeria aberta pelos insetos xilófagos. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 162,163: Detalhes dos tetos ornamentados com elementos fitomórficos, após a restauração. Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 164: Teto de N. S. do Ó, quadratura contemporânea, autor Fernando Rocha Pitta, década de 1980, Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 165,166: Páginas do Compromisso da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, da Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho, de 1721. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 1996.

FIGURAS 167,168: Páginas do Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de 1721 e detalhe de sua caixa. Fotografias do autor, 1996.

FIGURA 169: Mapa V com a localização dos Passos da Paixão, Matriz de Santo Antônio e capelas. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

FIGURAS 170,171: Os anjos mártires, antes da última obra de restauração, têmpera sobre madeira, Passo da Rua Direita. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 172: Detalhe de rocalha pintada, têmpera sobre madeira, com sombreamento e friso dourado, séc. XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus - antes da restauração Passo da Paixão da Rua Direita. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 173: Teto, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus – antes da restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

FIGURA 174: Detalhe do painel do retábulo, óleo sobre tela, séc. XVIII, autoria ignorada – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

FIGURAS 175-177: Aspectos das pinturas, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuída a Manoel Victor de Jesus – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

FIGURA 178: Aspecto das pinturas, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuída a Manoel Victor de Jesus – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

FIGURAS 179,180: Barrado em “xadrez” no interior do passo, detalhe do “pavio” de algodão. Passo da Paixão da Rua Direita. Fotografias do autor, 1982.

FIGURA 181: Pavios de algodão utilizados entre as tábuas pintadas. Fotografia: Cláudia Dutra Moresi. Acervo CECOR, s/d.

FIGURA 182: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, bem degradado pelas águas pluviais e ataque de insetos. Fotografia do autor, 1982.

FIGURAS 183,184: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 185: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 186: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 187,188: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro artístico, douramento e pintura ornamental. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 189: Passo da Paixão da Rua Direita, parede lateral, “xadrez”, imitação de azulejo Têmpera sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 190,191: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, após a restauração realizada entre 2015-2018. Painel óleo sobre tela, primeira metade do século XVIII. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 192: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 1982.

FIGURAS 193,194: Aspectos da obra de restauro estrutural e artístico do Passo da Paixão da Rua Direita, realizada entre 2015-2018. Fotografias do autor, 2017 e 2018.

FIGURA 195: Teto Passo da Paixão da Rua Direita, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuído Antônio de Caldas, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 196,197: Retábulo do Passo da Paixão da Rua Direita, séc. XVIII; fingimento do frontão do retábulo, após a restauração realizada entre 2015-2018; considerada juntamente com a pintura do frontão da Capela do Rosário, como as duas mais antigas de Minas (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 613), autor Francisco Xavier de Souza, 1741. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 198: Detalhe da policromia e douramento do retábulo do Passo da Paixão da Rua Direita, séc. XVIII, após a intervenção de restauro. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 199,200: Paixão do Largo do Ó, década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro* – fotografia autoria não identificada e em 2015, fotografia do autor.

FIGURA 201: Retábulo do Passo da Paixão do Largo do Ó, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 202,203: Teto e detalhe da policromia do retábulo do Passo Largo do Ó, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. A pintura do teto é atribuída a Antônio de Caldas. Após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 204,205: Paixão do Largo do Pelourinho, década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro* – fotografia autoria não identificada e em 2018, fotografia do autor.

FIGURA 206: Retábulo do Passo da Paixão do Largo do Pelourinho, policromia do retábulo séc. XVIII, após a restauração realizada entre 2015-2018. Painel óleo sobre tela, primeira metade do século XVIII. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 207: Obra no Passo do Pelourinho, realizada com recursos da SAT, década de 1980. Fotografia de Eros Miguel Conceição, acervo do autor.

FIGURA 208: Passo da Paixão da Rua do Sol, desativado em 1807, em uso desde 2015. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 209,210: Passo da Paixão do Largo das Forras e seu interior, após a última restauração 2015-2018. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 211: Retábulo Oratório de Nossa Senhora das Dores, Capela de São João Evangelista, provavelmente traste do passo demolido. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 212: Livro acórdãos e resoluções da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, folha 66. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 213: Pagamentos feitos ao pintor e dourador Luiz da Silva Sarayva. (Livro de receita e despesa dos Passos, 1729-1815, p. 66). Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 214: Registro de pagamentos feitos a Bernardo Pires da Silva, Livro acórdãos e resoluções da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, folha 84. Fotografia do autor, 2021.

FIGURAS 215,216: Parede interna do Passo da Cadeia, 2019. Presença de insetos xilófagos no Passo da Rua Direita, com o Largo do Sol, 2019. Fotografias do autor.

FIGURA 217: Gravura de Jean Bérain, composição ornamental, gravada por M. Daigremont. (OLIVEIRA, 2003, p. 24)

FIGURAS 218,219: Barrado de azulejaria rococó da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, 1770, Ouro Preto-MG. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 220,221: Detalhes de barrado imitando azulejaria, têmpera sobre madeira, autoria de Manoel da Costa Ataíde, Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG e Matriz de Santo Antônio, cerca de 1823/1824, Itaverava-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 222: Teto da capela-mor de Igreja de São Cosme e Damião, em estuque, com pintura brutescada, em crítica situação de conservação. Igarassu-PE. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 223: Cena central do teto da Capela da Ordem Terceira de Nossa de Senhora do Carmo, Mariana-MG. Autoria de Francisco Xavier Carneiro. Obra destruída pelo incêndio de 1999. Fotografia *Relíquias da Terra do Ouro*, década de 1940, sem identificação de autor.

FIGURAS 224,225: Incêndio ocorrido na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mariana-MG, que destruiu o teto pintado de Francisco Xavier Carneiro, Mariana-MG. Fotografias do autor, 1999.

FIGURA 226: “Vista da cidade de São José del Rei, Minas Gerais, 1824”. Lápis, nanquim e aguada/papel; 25,5 x 37 cm. Autor: Johann Moritz Rugendas. (DIENER; COSTA, 2012, p. 289).

FIGURA 227: Fachada frontal da Matriz de Santo Antônio. Edificação de 1710, projeto da fachada de autoria de Aleijadinho, 1810. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 228: Planta I – Matriz de Santo Antônio, destaque para os ambientes com tetos pintados por Antônio de Caldas, 1751/1752. Números 1-2 nártex e coro, 3 nave, 4 capela-mor, 6 barrado do Consistório da Irmandade da Caridade. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.

FIGURA 229: Planta II – Matriz de Santo Antônio, com destaque para o ambiente do coro, com teto pintado por Antônio de Caldas, 1751/1752 e o órgão, dourado e pintado por Manoel Victor de Jesus. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.

FIGURA 230: Detalhe da folha 27, do Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760; AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 231: *As Bodas de Caná*, óleo sobre tela de João Batista da Rosa, 1738-1739, capela-mor da Matriz de Santo Antônio. Foto do autor, 2019.

FIGURA 232: *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, óleo sobre tela, autoria de João Batista da Rosa, 1738/17389 Acervo Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 233: Detalhe da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, óleo sobre tela, autoria de João Batista da Rosa, 1738/1739. Acervo Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 234: Detalhe do teto pintado da igreja do Convento de Santo Antônio de Igarassu-PE, séc. XVIII, com a cena do milagre *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 235: Detalhe do teto pintado da igreja do Convento de Santo Antônio de João Pessoa-PB, séc. XVIII, *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 236: Detalhe do barrado de azulejos da capela do Convento de Santo Antônio, de Recife-PE, *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, séc. XVIII, autoria: desconhecida Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 237: Detalhe do barrado de azulejo do Convento de Santo Antônio, Recife-PE. *Santo Antônio pregando aos peixes*. Século XVIII, autoria: desconhecida. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 238: Detalhe do barrado da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Itaverava-MG. *Santo Antônio pregando aos peixes*. Têmpera sobre madeira, século XIX Autoria: Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 239: Livro de Receita e Despesa da ISS, 1734-1760, folha 105, pagamento ao pintor Antônio de Caldas, pelo trabalho de pintura e douramento da igreja. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 240: Interior da Matriz de Santo Antônio, do Ouro Branco, à direita o retábulo de São Miguel, dourado pelo mestre pintor Antônio de Caldas, em 1745, segundo o termo de ajuste firmado entre o pintor e a Irmandade de São Miguel e Almas. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 241: Interior da Matriz de Santo Antônio, de São José, dourado pelo mestre pintor Antônio de Caldas, entre 1751/52. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 242: Teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, antes da restauração, com o uso de cera de abelha. ACIPHAN-Rio de Janeiro, década de 1940. Fotografia sem indicação de autoria.

FIGURA 243: Teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, abóbada quadripartida, têmpera e ouro sobre madeira, cerca de 1751. Autor Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 244: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com destaque para elemento arquitetônico, ânfora, cariátide, mascarão, guirlanda de flores e elementos fitomórficos. Têmpera e ouro sobre madeira, cerca de 1751. Autor Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 245: Detalhe da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com coluna entalhada e brutesco pintado. Têmpera sobre madeira. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 246: Detalhe do entablamento da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com marmorizado claro. Têmpera sobre madeira. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 247: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com florão central. Têmpera e ouro sobre madeira. Autoria Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 248: Teto brutescado com *ferroneries*, capela-mor da Igreja de Santo Agostinho, Vila Viçosa, Portugal. Tipo “brutesco arcaico”, terceiro quartel do séc. XVII. (SERRÃO, 1990/2, p. s/nº)

FIGURA 249: Matriz de Santo Antônio, antes da intervenção de restauro. Década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão. Fotografia sem indicação de autoria. Acervo do autor.

FIGURA 250: Detalhe de caixotão do teto da nave da Matriz de Santo Antônio. “O Cordeiro de Deus”, ouro e têmpera, Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 251,252: Teto da nave Matriz de Santo Antônio antes da intervenção de restauro, década de 1940, ACIPHAN-RJ e atual, fotografia do autor, 2019.

FIGURA 253: Quadro com a disposição dos elementos representados nos caixotões, teto da nave Matriz de Santo Antônio, temas bíblicos e eucarísticos. Ouro e têmpera sobre madeira, destaque para os caixotões fora da ordem. Autoria do mestre pintor Antônio de Caldas, 1751-1752. Quadro elaborado pelo autor, 2020.

FIGURA 254: Planta II – Matriz de Santo Antônio, destaque para o ambiente do coro, com teto pintado por Antônio de Caldas, 1751/1752 e o órgão, dourado e pintado por Manoel Victor de Jesus. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.

FIGURA 255: Detalhe do coro da Matriz de Santo Antônio. Pintura a ouro e têmpera. Autoria do mestre pintor Antônio de Caldas, 1751/1752. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 256: Detalhe da pintura do teto do coro da Matriz de Santo Antônio, ouro e têmpera, Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 257: Matriz de Santo Antônio, teto do coro antes da intervenção de restauro, 1961. Fotografia do acervo do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 258: Detalhe da pintura do teto do nártex da Matriz de Santo Antônio, têmpera sobre madeira, Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 259: Retábulo do Descendimento, com fundo claro e pintura de elementos fitomórficos e nimbo em ouro. Têmpera e ouro sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 260: Detalhe do teto do camarim do retábulo de Nossa Senhora da Piedade. Pintura em ouro e tinta marrom, com fundo vermelho sobre madeira, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 261: Detalhe do fundo do camarim do retábulo de Nossa Senhora do Terço. Elementos fitomórficos entalhados e dourados sobre fundo vermelho, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 262: Cimália da nave da Matriz, ornamentada com pintura marmórea. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 263,264: Detalhes dos para-pós dos retábulos da nave, ouro, bolo armeno e têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 265: Frontão do retábulo de Nossa Senhora da Soledade. Têmpera sobre madeira, fingimento marmóreo em azul da Prússia, séc. XVIII. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 266: Detalhe do frontão do retábulo do Senhor dos Passos, vestígios da cartela central. Têmpera sobre madeira, fingimento marmóreo em azul da Prússia, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 267,268: Detalhe dos vestígios das pinturas dos retábulos do Descendimento e de N. S. do Terço, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 269,270: Púlpito da nave da Matriz de Santo Antônio. Detalhe da pintura do tambor do púlpito, seu fundo e o abaixa voz. Pinturas atribuídas a Antônio de Caldas. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 271,272: Cartelas do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuídas ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 273: Cartelas do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuídas ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 274,275: Detalhe do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, com fingimentos de arquitetura. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuída ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 276,277: Detalhes de guirlandas da talha joanina e pintura do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 278-280: Detalhes de cornucópias da talha e da pintura da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 281-283: Detalhes de penachos da talha joanina da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 284,285: Detalhes de penachos de pintura de teto e barrado da Matriz de Santo Antônio, c. 1750; ouro e têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 286: Aspecto externo da caixa do camarim, que abriga o trono-mor, com talha joanina. Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografia do autor.

FIGURA 287: Aspecto da parte exterior do retábulo-mor e parte do fundo do camarim. Matriz de Santo Antônio, c. de 1750. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 288,289: Detalhes da gravura de missal, datada de 1782 e do painel, pintado, têmpera sobre tela, 1785. Acervo Paróquia de Santo Antônio - Museu da Liturgia; Santuário da Santíssima Trindade. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 290,291: Gravura de missal, datada de 1782, do acervo da Paróquia de Santo Antônio – Museu da Liturgia, fonte inspiradora e painel com a cena “Adoração dos Pastores” – Santuário da Santíssima Trindade, após a restauração. Fotografias do autor, 2019 e 2017.

FIGURAS 292,293: “Adoração dos Pastores” – Santuário da Santíssima Trindade, durante o processo de restauração, frente e verso. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 294,295: Gravura de missal, datada de 1795 – Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Painel com a cena da *Ascensão de Cristo*, têmpera sobre tela, 1785. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 297,298: Restauração do teto da capela-mor, durante a intervenção de 1961. Matriz de Santo Antônio. Fotografias acervo do CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 299: Restauração do teto da capela-mor, durante a intervenção de 1961. A aplicação da cera de abelha no teto da capela-mor. Matriz de Santo Antônio. Fotografia acervo do CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 300: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, depois da intervenção de restauro, com cera de abelha. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 301: Equipe de trabalhadores, técnicos do IPHAN e o padre José Bernardino de Siqueira, primeira obra de restauração da Matriz de Santo Antônio, 1946. Foto Brasil, São João del-Rei-MG. ACIPHAN-RJ.

FIGURAS 302,303: Aspectos da obra realizada pelo IPHAN na década de 1940, na Matriz de Santo Antônio. ACIPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 304: Documento referente à aquisição de telhas velhas para o telhado da Matriz de Santo Antônio, 1946. ACIPHAN, RJ.

FIGURA 305: Teto do consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, danificado por águas pluviais. Pintura de Manoel Victor de Jesus, 1786. Fotografia década de 1960, CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 306: Painéis da Matriz de Santo Antônio, antes da restauração, pelo IPHAN. Década de 1960, CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURAS 307-309: Detalhes da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, de João Batista da Rosa, 1738-1739, antes da restauração. Fotografias do CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1972.

FIGURAS 310-312: Detalhes da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, de João Batista da Rosa, 1738-1739, antes da restauração. Fotografias do CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1972.

Figura 313: painel de boca de camarim, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografia acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, 1967, EAU-UFGM.

FIGURAS 314,315: Detalhes da tela de boca de camarim, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à Oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 316: Tela retabular, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à Oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 317: Mísula do órgão e pintura da parede da nave da Matriz de Santo Antônio. Fotografia de *Relíquias da Terra do Ouro*, década de 1940, p. 425 . Fotografia sem identificação de autor. Acervo do autor.

FIGURAS 318,319: Frontões dos retábulos de N. S. da Conceição e São Miguel com repinturas, paredes com pintura de fingimento, removidas na década de 1940. Aparece ainda a balaustrada prateada por Manoel Victor de Jesus, Fotografias de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 339, 340. Acervo do autor.

FIGURA 320: Frontão do retábulo do Descendimento com repintura, parede pintada com fingimento e barrado, removidos na década de 1940. Fotografia de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 341, sem identificação de autor. Acervo do autor.

FIGURAS 321,322: Barrados com pintura padronizada no batistério e na nave, removidas na década de 1940. Fotografias de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 343,345, sem identificação de autor. Acervo do autor.

FIGURA 323: Interior da Matriz de Santo Antônio após a restauração da década de 1940, com o tambor do púlpito, frontão dos retábulos repintados e o teto na tonalidade original. Foto sem identificação de autor. Acervo CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 324: Perspectivada fachada da Matriz de Santo Antônio antes da primeira intervenção de restauração, ainda com a pintura de fingimento em seus cunhais, entablamento e outros detalhes. Fotografia de 1938, autoria não identificada, acervo ACIPHAN-RJ.

FIGURA 325: Obra estrutural e cobertura da Matriz de Santo Antônio, proposta pela Fundação Roberto Marinho, com apoio financeiro do BNDES. Fotografia do autor, 2002.

FIGURA 326: Telhado da Matriz de Santo Antônio, 2019. Indicação da localização dos tetos pintados. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 327: Madeirame do telhado da Matriz de Santo Antônio, com chapas metálicas para a proteção contra as goteiras. Fotografia do Autor, 2019.

FIGURA 328: Planta II - Coro e locação do órgão. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do Autor.

FIGURA 329: Mísula do órgão da Matriz de Santo Antônio. Talha de Salvador de Oliveira, pintura e douramento de Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira. ACIPHAN-RJ, fotografia de Marcel Gautherot, s/d.

FIGURAS 330,331: Aspectos da ornamentação pictórica da mísula do órgão, de Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 332,333: Aspectos laterais da ornamentação pictórica da mísula do órgão, de Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 334: Aspectos da ornamentação pictórica do órgão, com pinturas, douramento e prateamento dos tubos, por Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira.

FIGURAS 335, 336: Detalhe da pintura em “xadres” da caixa dos foles do órgão. Autor: Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1798. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 337: *Putto* esculpido por Antônio da Costa Santeiro e encarnado por Manoel Victor de Jesus, 1798. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 338: Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo, 1798-1822, lista de materiais comprados no Rio de Janeiro para a ornamentação do órgão, datada de 20 de fevereiro de 1796. Paróquia de Santo Antônio, AEDSJDR, fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 339,340: Gravura de Franz Xavier Habermann (1721-1796), disponível em: www.alamy.com/stock-photo/franz-xaver-habermann.html, visitado em 21 de dezembro de 2020; vaso pintado por Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 341-343: Aspectos da obra de restauro do órgão da Matriz de Santo. Fotografias do autor, 2008.

FIGURA 344: Planta III – Matriz de Santo Antônio, com destaque para as sacristias: 15 – Sacristia da Fábrica e 9 – Sacristia da Irmandade do Santíssimo, século XVIII. Acervo ET-IPHAN Tiradentes, adaptado pelo autor.

FIGURA 345: Respaldo do arcaz, pintura de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 346,347: Detalhes do respaldo do arcaz, pintura do interior do nicho. Autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 348: Sanefa da sacristia com pintura de orquídea e outros elementos fitomorfos, têmpera e ouro, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 349: Quadro central do teto com florão, frisos entalhados e dourados, com cartela em “Cs”, assimétricas. Têmpera e ouro, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 350: Teto da sacristia, gamela abaulada, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira, as cenas: *Rei Davi e Saul no altar do sacrifício*; *O sacrifício de Abraão*; *Moisés diante a sarça ardente* e *Anjos anunciam a Sarah sua gravidez*. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 351: Cena do teto abóbadado da Sacristia da Irmandade do Santíssimo, Matriz de Santo Antônio. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria: Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 352,353: São Marcos e São João Evangelista com os seus atributos, o leão e a águia, com moldura em frisos de ouro e rocalhas pintadas nas quinas. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 354: Aspecto do teto abobadado da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, antes da restauração. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria Manoel Victor de Jesus. ACIPHAN-RJ, fotografia de Marcel Gautherot, s/d.

FIGURA 355: Aspecto da decoração da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 356: Detalhe do remate do nicho em carapina, têmpera sobre madeira recortada, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 357: Detalhe da pintura do respaldo do arcaz, a Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 358,359: Detalhes das pinturas do respaldo do arcaz, da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 360: Detalhe do teto da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 361: Detalhe do teto da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 362-364: Rosas, flores do campo, rocalha e fingimento, séc. XVIII, elementos sempre presentes nas pinturas de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 365-367: Detalhes do adamascado, pingentes do respaldo do arcaz e laço do teto. Séc. XVIII, têmpera sobre madeira. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 368: Planta IV, destaque para os tetos pintados da Matriz de Santo Antônio: 1-2 – nártex e coro, 3 – nave, 4 – capela-mor, 5 – batistério, 6 – Consistório da Irmandade da Caridade, 7 – Consistório da Irmandade do Descendimento, 8 – vestíbulo, 9 – Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 10-11 – Capela do Santíssimo, 12 – cômodo sob o trono do altar-mor, 13 – cômodo posterior ao Consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos (teto perdido), 14 – Consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos, 15 – Sacristia da Fábrica, 16 – vestíbulo, 17 – cômodo sob o retábulo do Senhor dos Passos, 18 – Consistório da Irmandade de Nossa Senhora do Terço (teto perdido).

FIGURA 369: Pannel com a cena *O Batismo de Cristo por São João Batistas*. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Batistério, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 370: Teto do batistério, tabuado liso, com tabeira, friso e cimbalha marmórea, pintado com rocalhas vazadas, arranjos florais e círculo de nuvens com o Divino Espírito Santo ao centro. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 371: Interior do batistério, com a pia, o armário de guardar os santos óleos e ao fundo o barrado em pintura padronizada, realizada por Francisco Cesário Coelho. Batistério, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do livro “Relíquias da Terra do Ouro”, década de 1940. Foto sem indicação de autoria.

FIGURA 372: Lista de providências para a visita do bispo, 26 de maio de 1801, Pagamento “de Retocar o xadrez da sancristia e da каза do baptisterio”. Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1797-1822. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 373: Aspecto do teto do Consistório da Caridade, com cimalha, tabeira, frisos em tons azuis, ao centro a solução saia e camisa. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 374,375: Aspectos do teto do Consistório da Caridade, com cimalha, tabeira, frisos em tons azuis, ao centro a solução saia e camisa. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 376,377: “Descendimento da Cruz” – gravura de Rubens, uma de suas versões, provável inspiradora para a cena central do teto do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento - Disponível e: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/rubens-seu-atelie-de-gravura/>. Têmpera sobre madeira, 1786, autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Aspecto da cena central do teto com as perdas da camada pictórica. Fotografia do autor, 1982.

FIGURAS 378,379: *La Descente de Croix, Bajada de la Cruz, The Descent from the Cross* – Gravura pendurada no respaldo do arcaz da Capela de Nossa Senhora das Mercês, a partir da pintura de Rubens. Ornamentação pictórica do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento, têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 380: Aspecto da ornamentação pictórica do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento, com destaque da tabeira. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 381: Figuras bíblicas pintadas nas portas do armário do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 382: Portas dos armários, parte inferior, do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 383,384: Gravura de Franz Xavier Habermann, disponível em: www.alamy.com/stock-photo/franz-xaver-habermann.html, visitado em 21 de dezembro de 2020; provável fonte inspiradora para o elemento que encima pilastras do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 385: Trama de rocalhas, sobre a porta do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 386: Quadro da lateral, Davi Com moldura e *trompe l'oeil*, Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 387,388: Detalhe das molduras dos quadros com *trompe l'oeil*, Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 389: Detalhe da trama de rocalhas sobre o arcaz, com arranjo floral, Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 390,391: Pecado Original. *Histoire sacrée de la Providence et dela conduite de Dieu sur les hommes*. Bíblia de Michael Demarne, 1730, acervo Biblioteca Nacional de Portugal. Detalhe do barrado, com Eva e a serpente, autoria Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 392: *Pecado Original*, barrado do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento. Autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 393: Detalhe da janela de prospecção em fragmento do barrado do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 394: Detalhe das mãos de personagens do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 395-406: Personagens masculinos de autoria de Manoel Victor de Jesus, séc. XVIII. Têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Descendimento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 407: Arco da Capela do Santíssimo, em cantaria, com pintura marmórea. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 408-409: Detalhes das cercaduras das cenas narrativas do teto de gamela, atribuível a Manuel Alvares. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 410: Cenas do teto de gamela, Manoel Alvares / Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 411-413: Aspectos das paisagens arquitetônicas do teto de gamela, atribuível a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 414: Cena “Eliezer encontra Rebeca”, pintura atribuída a Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 415-417: Fingimento do retábulo da Capela do Santíssimo, atribuível a Manoel Victor de Jesus. Têmpera e ouro sobre madeira, 1782. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 418,419: Face do teto em gamela, da Capela do Santíssimo Sacramento/Capela Sagrado Coração de Jesus, em 1948, já com perdas da camada pictórica. Acervo CCRATEM-IPHAN, Rio de Janeiro, 1948; ACIPHAN-RJ, s/d, Foto Brasil.

FIGURA 420: Carta do vigário padre José Bernardino, ao DPHAN, comunicando sua intenção de restaurar o teto em gamela da Capela do Santíssimo Sacramento/Capela Sagrado Coração de Jesus, janeiro de 1948. Acervo CCRATEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 421: Carta do vigário padre José Bernardino, ao DPHAN, a comunicar a conclusão da restauração do teto em gamela da Capela do Santíssimo Sacramento/Capela Sagrado Coração de Jesus, julho de 1953. Acervo CCRATEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 422: Mesa do altar da Capela do Santíssimo, “Cristo Sepultado”, têmpera sobre madeira, c. 1782, com repintura. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 423: Díptico em óleo sobre tela, Nossa Senhora das Dores e Crucificado. Autoria desconhecida, séc. XVIII. Moldura rococó, entalhada e dourada. Capela do Santíssimo, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 424: Curto circuito que atingiu a cimalha, parte interna do teto da Capela do Santíssimo. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 425,426: Obra de restauro dos tetos da capela do Santíssimo, realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2020.

FIGURA 427: Detalhe do teto da Capela do Santíssimo durante o processo de restauro, realizado com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 428,429: Aspectos da obra de restauração dos dois tetos da Capela do Santíssimo. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 430,431: Face central do teto de gamela. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019 e 2020.

FIGURAS 432,433: Face do teto em gamela. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019 e 2020.

FIGURA 434: Retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento e teto pintado. Depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 435-437: Cenas dos três módulos do teto Capela do Santíssimo Sacramento / Sagrado Coação de Jesus; o Pelicano, o Cordeiro e Fênix, depois da restauração, ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Restauração realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio, no período em que a igreja ficou fechada, durante a pandemia de Covid-19. Fotografias do autor, 2020.

FIGURAS 438,439: Frontão do altar da Capela do Santíssimo Sacramento. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio, no período em que a igreja ficou fechada, durante a pandemia de Covid-19. Fotografias do autor, 2020.

FIGURAS 440,441: Tramas de rocalhas vazadas do teto, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 442,43: Detalhes das tramas de rocalhas vazadas do teto, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 444: Cimalha que separa os dois módulos do teto, com o elemento fitomórfico em vermelho e sombreado, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 445,446: Fragmento de pintura na parede na caixa da escada para o trono, com elementos arquitetônicos. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 447,448: Extremos de um dos módulos do teto, com a substituição dos suportes pictóricos. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 449,450: Cristos, esculturas de Antônio da Costa Santeiro e carnação por Manoel Victor de Jesus, 1804-185. No teto do nicho, pintura do mesmo autor, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 451,452: Caixaotão central do teto, “Anjo com o pano da Verônica”, Autoria Manoel Victor de Jesus, 1804-185, têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 453,454: Caixaotões retangulares laterais, pintados com objetos da Crucificação de Cristo. Autoria de Manoel Victor de Jesus, 1804-185, têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 455: Aspecto do teto artesoadado, montado por João Ferreira, em 1750, Cristos de Antônio da Costa Santeiro com carnação de Manoel Victor de Jesus, que pintou o teto também, 1804-185. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 456: Retábulo com as imagens do Calvário, ao fundo pintura em tons claros, com nimbro, nuvens e cabeças aladas. Têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 457: Aspecto do Consistório, com as imagens de Cristo, obra de Antônio da Costa Santeiro, com carnação de Manoel Victor de Jesus, 1804-1805. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 458: Detalhe do teto do Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura de tinta a óleo. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURA 459: Detalhe do teto do Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos com repintura. Acervo CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURAS 460,461: Detalhe do painel central do teto artesoadado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura e desmontado, durante a restauração. Fotografias do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURAS 462,463: Detalhe dos caixaotões do teto artesoadado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura, durante a restauração. Fotografias do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURA 464: Aspecto da obra de restauração do teto artesoadado e do telhado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURA 465: Equipe que executou as intervenções de restauração na Matriz de Santo Antônio, inclusive no Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, RJ, década de 1960.

FIGURA 466: Aspecto da obra de restauração estrutural e cobertura da Matriz de Santo Antônio. A parte coberta por lona azul é o Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do autor, 2001.

FIGURAS 467,468: Aspectos da pintura do fundo do retábulo, atingida por águas pluviais. Autoria desconhecida, têmpera sobre madeira, século XIX. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 469: Dossel com cruz ao centro, respaldo do arcaz, *trompe l'oeil* de Manoel Victor de Jesus, 1804-1805, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo do Senhor dos Passos. Têmpera sobre madeira, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 470: Arranjo floral com rosas, botões e folhas do centro da trama de rocalhas do respaldo do arcaz. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Cômodo sob a caixa do camarim do retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 471: Aspecto da ornamentação picta do cômodo sob a caixa do camarim do consistório do retábulo do Senhor dos Passos, com barrado de “xadres”, porta e alizares pintados e fragmento da pintura do respaldo do arcaz. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 472: Detalhe da trama de rocalhas do teto sob o camarim do retábulo do Senhor dos Passos.

Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 473: Aspecto da ornamentação pictórica do cômodo sob a caixa do camarim do consistório do retábulo do Senhor dos Passos, com painel da cena “Calice da Amargura” ou “Cristo no Horto das Oliveiras”. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 474: Interior do camarim do retábulo do Senhor dos Passos, modernizado com intervenção de Salvador de Oliveira, com douramento e pintura de Manoel Victor de Jesus, 1785/1787, têmpera e ouro sobre madeira, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 475 : Teto do vestíbulo da esquerda, durante o processo de restauro, ocorrido na Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 476: Teto do vestíbulo da esquerda, após a restauração. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 477: Teto do vestíbulo da direita. Ao com cartela de rocalha, com centro vazado em tom azul. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Matriz de Santo Antônio. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 478: Detalhe do painel “Nossa Senhora do Desterro”. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

FIGURA 479: Painel “Nossa Senhora do Desterro”. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Matriz de Santo Antônio. Fotografia Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

FIGURA 480: Recibo referente a pintura do “Santo Sudário”, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1798-1822, da Matriz de Santo Antônio. AEDSJDR. Fotografia do autor, março de 2020.

FIGURAS 481,482: “Santo Sudário”, pintura monocromática em tons vermelhos, têmpera sobre tecido. Autoria Manoel Victor de Jesus. Acervo Matriz de Santo Antônio. Fotografia do Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

FIGURA 483: Recibo de pagamento aos diversos trabalhos realizados, por ocasião da visita do bispo, um deles “de Retocar o xadres da sancristia e da каза do baptisterio”. Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1798-1822), AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de SJDR. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 484: Nave da Matriz de Santo Antônio. Aparece a grade prateada por Manoel Victor de Jesus, obra desaparecida. Fotografia da década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão, foto sem indicação de autor. Acervo do autor.

FIGURA 485: Recido de trabalho de pintura da torre e dos sinos da Matriz de Santo Antônio, datado de 26 de dezembro de 1805, assinado por Manoel Victor de Jesus. AEDSJDR, março de 2020.

FIGURA 486: Perspectiva das fachadas da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 487: Perspectiva das fachadas da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia de André Bello, 1939, acervo IHGT.

FIGURAS 488,489: Detalhes da parede de taipa e da portada em blocos de xisto verde. Capela do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

FIGURA 499: Retábulo da capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas, com as ilhargas pintadas por Francisco Cesário Coelho. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 500: Detalhe do teto da capela-mor, o quadro recolocado, óleo sobre madeira, c. 1750, atribuído a João Batista da Rosa. Capela de Nossa Senhora do Pilar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 501-503: Detalhes do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuível a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 504,505: Detalhes do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuída a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 506: Aspecto do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuída a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 507: Aspecto da pintura do arco-cruzeiro, pintura de Francisco Cesário Coelho, têmpera sobre reboco, décadas de 1930/1940. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 508,509: Aspecto da pintura do arco-cruzeiro e do retábulo lateral, pintura de Francisco Cesário Coelho, têmpera sobre reboco e madeira; destaque para a data 1939. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 510,511: Púlpito ornamentado com pinturas marmóreas, têmpera sobre madeira, atribuído a Antônio de Caldas, antes da restauração. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

FIGURAS 512,513: Púlpito com pinturas, antes da restauração; têmpera sobre madeira, autoria Francisco Cesário Coelho. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2014.

FIGURAS 514,515: Púlpito com pinturas, depois da restauração; têmpera sobre madeira, atribuídas a Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 516: Ornamentação picta do frontão do altar-mor, pintura padronizada de autoria de Francisco Cesário Coelho, da década de 1950, têmpera sobre madeira. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 517,518: Cambotas do teto da capela-mor, aparecendo o para-pó e a chapa metálica, para a proteção da pintura. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

FIGURAS 519: Cambotas do teto da capela-mor, aparecendo o para-pó e a chapa metálica, para a proteção da pintura. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2013.

FIGURAS 521,522: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Pilar, durante o processo de restauração, na Capela de São João Evangelista. Fotografias do autor, 2013.

FIGURA 523: Teto da capela-mor durante o processo de restauração, na Capela de São João Evangelista. Fotografia do autor, 2013.

FIGURA 524: *Assunção da Virgem*, gravura de missal, 1779. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 525,526: Detalhes de tetos com a narrativa da *Assunção da Virgem*, com o plano celestial. Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro-MG; teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Glória, da Ressaca. Fotografias do autor, 2017, 2018.

FIGURA 527: Detalhe de teto com a narrativa da *Assunção da Virgem*, com o plano celestial. Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas-MG. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 528,529: Detalhes dos tetos com narrativas da *Assunção da Virgem*, com os planos celestial e terrestre, nave da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara-MG; nave da Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia-MG. Fotografias do autor, 2018, 2019.

FIGURA 530: Fachada frontal da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 531: COMPROMISSO DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, ERECTA NA CAPELLA DA MESMA SENHORA, NA VILLA DE SAO JOZE, COMMARCADO RIO DAS MORTES, BISPADO DE MARIANA. INSTITUIDO NO ANNO DE M.DCC.XCV. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de SJDR-MG.

FIGURA 532: Detalhe do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Cap. XI., fl. 14. Das sepulturas q. terá a Irmand^e. E porque esta Irmandade tem feito a sua Igreja a custa de seu trabalho, e serviços próprios dos irmãos, sem que a Fábrica da Matriz concorresse com coisa alguma [...]. AEDSJDR – Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG.

FIGURA 533: Detalhe da base do retábulo-mor, com marmorizados, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 534,535: Detalhe da pintura do fundo do camarim do retábulo-mor da Capela do Rosário e pintura do nicho da Sala dos Sete Passos, da Matriz de Santo Antônio, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1818. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 536,537: Detalhe dos anjos que se apresentam entre as arcadas do teto. Têmpera sobre madeira, c. de 1775, autor ignorado. Capela de N. Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 538,539: Detalhes das cenas da Virgem com o rosário, Capela de Nossa Senhora do Rosário / Capela do Padre Faria, em Ouro Preto-MG, séc. XVIII; Capela de Nossa Senhora do Rosário, Conceição do Mato Dentro-MG, século XIX. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 540: Detalhe da arcada da quadratura. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, c. 1775, Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 541: Retábulo-mor e teto da capela-mor; Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, c. 1775. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 542: Teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, c. 1775, autoria desconhecida, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor 2014.

FIGURAS 543,544: Imagem 92 do *Perspectiva Pictorum et Architetorum*, de Andrea Pozzo, 1693. Biblioteca Nacional de Lisboa e o fechamento da colunata da quadratura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, têmpera sobre madeira, c. 1775. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 545,546: Imagem 91 e 54 do *Perspectiva Pictorum et Architetorum*, de Andrea Pozzo, 1693. Biblioteca Nacional de Lisboa.

FIGURAS 547-549 : “Insigne Devotionis”, “Honorabile”, “Virgo Virginum” – registros de santos de Martin Engelbrecht, século XVIII. Biblioteca Nacional de Portugal.

FIGURAS 550,551: Retábulos colaterais, de São Benedito e Santo Antônio de Noto, séc. XVIII. Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 552: Remate do retábulo de São Benedito com destaque para a ornamentação de brutesco nacional, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 553: Frontão do retábulo colateral, de Santo Antônio de Noto, com de fingimento têtil de damasco, têmpera sobre madeira, primeira metade do séc. XVIII, Capela de N. S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 554: Detalhe da pintura do frontão do retábulo colateral, de Santo Antônio de Noto, com fingimento têtil de damasco, têmpera sobre madeira, primeira metade do séc. XVIII, Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 555: Aspecto do teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 556: Quadro com as cenas narrativas do teto da nave, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Quadro elaborado pelo autor, 2019.

FIGURAS 557,558: *MISSALE ROMANUM*, *Anunciação* e detalhe. Olisipone / Ex Typographia Regia, Lisboa, 1801. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Fotografias do autor, 2017.

FIGURA 559: *Anunciação*. Caixotão, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. do Rosário. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 560, 561: *MISSALE ROMANUM*, *Crucificação*. Antuerpiae / Typographia Plantiniana, 1724. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Caixotão com a cena da *Crucificação*, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 562,563: *MISSALE ROMANUM*, *Ascensão de Cristo*. Antuerpiae / Typographia Plantiniana, 1795. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Caixotão com a cena da *Ascensão de Cristo*, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2019 e 2017.

FIGURA 564: Caixotão com a cena de *Pentecostes*, com perda irreversível, pela substituição do suporte; têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuída a Manoel Victor de Jesus. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 565: Aspecto da ornamentação interna da Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 566,567: Registro de santo *Domus Aurea*, de Martin Engelbrecht (1684-1756), Biblioteca Nacional de Portugal; cena *Casa Dourada* de Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 568: *Janua Coeli* – cena *Porta do Céu*, atribuída a Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 569: *Arca Foederis* - cena *Arca da Aliança*, atribuída a Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 570: Fachada posterior da Capela de Nossa Senhora do Rosário, s/d e sem referência de autoria. ACIPHAN, Rio de Janeiro.

FIGURA 571: Recibo de madeira para a obra do telhado da Capela de Nossa Senhora do Rosário, 1946. ACIPHAN-RJ. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 572,573: Aspectos da obra de restauração da Capela de N. S. do Rosário, substituição dos revestimentos, deixando à mostra as paredes de pedra, década de 1940. ACIPHAN-RJ.

FIGURAS 574,575: Aspectos da obra de restauração do teto da nave, da Capela de N. S. do Rosário, década de 1960, caixotão com a cena da *Anunciação* e o telhado. ACIPHAN-RJ.

FIGURAS 576,577: Aspectos da obra de restauração do teto da nave, da Capela de N. S. do Rosário, década de 1960, caixotão com a cena da *Anunciação*. ACIPHAN-RJ.

FIGURA 578: Fachada lateral e posterior da Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra da década de 1980. Acervo ACIPHAN-Rio de Janeiro, 1981, sem ref. de autoria.

FIGURA 579: Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra da década de 1980. Fotografia do autor, 1982.

FIGURA 580: Fachada lateral da Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra de manutenção do telhado. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 581,582: Aspectos do interior do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração, realizada com recursos de um TAC. Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 583,584: Aspectos do interior do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração. Pinturas atribuídas a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 585-587: Tábuas do teto do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração. Pinturas atribuídas a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 588: Fachada da Capela de Nossa Senhora das Mercês, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2020.

FIGURAS 589,590: Fac-simile do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Incorporada na sua igreja, que eles edificaram, ornaram, e paramentaram, na Vila de São José. Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana, Capitania de Minas Gerais, Estado do Brasil, Instituído no ano de 1796. Cópia e ilustração de Manoel Victor de Jesus. Acervo Biblioteca Guita e José Mindlin, Ed. ICAM, 2007.

FIGURA 591: Detalhe do baldaquim, com decoração de flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus. Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 592,593: Detalhes do baldaquim, com ornamentado com flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus; durante a restauração, Capela de N. S. das Mercês. Fotografias do autor, 2015.

FIGURA 594: Detalhe do baldaquim, com fingimento de flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus; durante a restauração, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 595: Detalhe da imagem da padroeira, Nossa Senhora das Mercês cercada de trama de rocalha, têmpera sobre madeira e sob o balquino, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2015.

FIGURA 596: Frontão do altar-mor, com decoração de talha dourada, flores e rocalhas pintadas, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 597,598: Vaso de flor do camarim da Capela de N. S. das Mercês e vaso de flor pintado na porta da caixa de tubos do órgão da Matriz de Santo Antônio, têmpera sobre madeira, Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 599: Sacrário com trama de rocalhas, ouro e têmpera, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 600: Resentações de Nossa Senhora em cada cena, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. das Mercês. Quadro elaborado pelo do autor, 2019.

FIGURAS 601: Teto da capela-mor, em abóbada de berço trifacetada, em caixotão, têmpera sobre madeira e friso dourados, c. 1804, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 602,603: Teto em caixotão da capela-mor, têmpera sobre madeira e friso dourados, c. 1804, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. das Mercês. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 604: Caixotão do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira e friso dourado, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus. Cena *Coroação da Virgem*, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 605: Credência, têmpera e ouro, pintada por Manoel Victor de Jesus, 1809, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 606,607: Arco-cruzeiro, pintura e douramento de Manoel Victor de Jesus, c. 1804, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor.

FIGURA 608: Quadro com as posições dos anjos e dos santos mercedários. Teto da nave, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Têmpera sobre madeira, 1804-1824. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Quadro elaborado pelo autor, 2020.

FIGURA 609: Detalhe da cimalha do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, 1804-1824, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 610,611: Os santos mercedários da capela-mor, têmpera sobre madeira, 1804-1824, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 612: Teto da nave, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 613, 614: Detalhe do teto da nave, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2012 e 2018.

FIGURAS 615,616: ANGELUS EX POTESTATIBUS antes e depois da obra de restauração, sem e depois com plumas no elmo, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2012 e 2018.

FIGURAS 617,623: Detalhes das imagens de Nossa Senhora que figura nas cenas dos caixotões do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 624: Sacristia, ornamentação do respaldo do arcaz, com fingimento têxtil e marmorizados, séc. XIX, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 625: Frontão do retábulo da Capela do Santíssimo, fingimento têxtil de damasco, pintura a têmpera, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 626-628: Detalhes da pintura do frontão do retábulo da Capela do Santíssimo, fingimento têxtil de damasco, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 629,630: Detalhes da pintura da mesa do vestíbulo, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 631: Recibo referente a pintura de bandeira para o mastro das festividades. Capela de Nossa Senhora das Mercês. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 632: Último recibo de Manoel Victor de Jesus, assinado e datado, referente ao “termo” ajustado com a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês para a execução das pinturas. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 633: Ex-voto dedicado à Nossa Senhora das Mercês, têmpera sobre madeira, século XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

FIGURAS 634-636: Nossa Senhora das Mercês do teto da nave da Capela de Nossa Senhora Das Mercês, autoria de Manoel Victor de Jesus; desenho a nanquim – Compromisso da Irmandade de N. S. das Mercês (1796) e ex-voto dedicado à Senhora das Mercês, séc. XVIII, obras atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Acervo Biblioteca Guita e José Mindlin/USP e Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

FIGURA 637: Fachada da Capela de Nossa Senhora das Mercês, durante a obra de 1952, realizada pelo IPHAN. ACIPHAN-RJ.

FIGURAS 638,639: Detalhes do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, na década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 640: Detalhe do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 641: Detalhe do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURAS 642,643: Detalhes da obra da primeira restauração do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 644: Detalhe da obra da primeira restauração do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, realizada pelo IPHAN, década de 1960, cambotas do teto. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

FIGURA 645: Aspecto do teto da nave durante a obra de restauração, 2012-2015. Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2015.

FIGURAS 646,647: Aspectos da obra de restauração, 2012-2015, com novos equipamentos, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor.

FIGURA 648: Fachada frontal da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XVIII, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 649,650: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França e detalhe, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 651,652: ANGELUS EX DOMINATIBUS e ANGELUS VIRTUTIBUS pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 653,654: ANGELUS EX DOMINATIBUS e ANGELUS VIRTUTIBUS - pintura teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 655: Detalhe do ANGELUS EX THRONIS - pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 656: Retábulo-mor com ornamentação Rococó atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 657: Detalhe do teto do camarim do retábulo-mor, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 658,659: Detalhe central do teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG, com a cena da *Coroação da Virgem*. Atribuído a Manoel Victor de Jesus e a mesma cena documentalmente comprovada do mesmo autor. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 660: Detalhe do teto do nártex da Capela de Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 661,662: Retábulos laterais da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, com elementos pictóricos, o da esquerda dedicado a São Gonçalo e o da direita à Santa Rita, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 663, 664: Ornamentação pictórica da caixa da escada que dá acesso ao coro, fingimento que imita azulejaria, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 665: Detalhe do frontão do retábulo-mor, com pintura de rocalhas e ramos de rosas. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 666: Frontão do retábulo-lateral, com pintura têxtil de damasco. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 667: Frontão do retábulo lateral, com pintura de fingimento têxtil, fitas, franja e flores. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 668: Frontão do retábulo-mor, com pintura de fingimento têxtil, com flores, cercadura entalhada e dourada, rocalhas douradas ao fundo claro, 1809. Capela de Nossa Senhora das Mercês. Autoria Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 669,670: Porta do armário dos santos óleos e o oratório esmoler, ornamentados por Manoel Victor de Jesus (atribuídos). Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 671,672: Portas almofadadas de acesso às sacristias, pintadas em fingimento de madeira, tinta a óleo. Capela de Nossa Senhora da Penha, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 673: *Coroação da Virgem*, teto da sacristia da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, autor ignorado. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 674: *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Matriz de N.S. de Oliveira, Oliveira-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, autor ignorado. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 675,676: *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Matriz de Santa Antônio, Itaverava-MG, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, autoria Manoel da Costa Ataíde; *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Capela do Divino Espírito Santo, São João del-Rei-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuído a Joaquim José da Natividade. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 677: Detalhe do camarim do retábulo-mor, da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Pintura atingida por águas pluviais. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHA-RJ, 1971.

FIGURA 678: Detalhe do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Pintura atingida por águas pluviais. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

FIGURAS 679,680: Toda estrutura de madeira estava bastante comprometida, pela ação dos insetos. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

FIGURA 681: Aplicação de cera de abelha quente sobre tábua do teto, para afixar a camada pictórica, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971

FIGURA 682: Registro do processo de remoção da repintura do frontão de um dos retábulos, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

FIGURA 683: Fachada frontal durante a intervenção de restauração, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados, MG. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

FIGURAS 684, 685: Aspectos da obra de restauração do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias Átrio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

FIGURA 686: Aspecto da obra de restauração do telhado da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia Átrio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

FIGURA 687: Aspecto da obra de restauração do telhado da capela-mor, instalação do para-pó, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia Átrio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

FIGURAS 687,689: Aspectos da caixa da escada para o coro, com repinturas, durante o processo de restauração; Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias Átrio Conservação e Restauo, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

FIGURA 690: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 691,692: Portada da Matriz de Santa Marinha, Avanca, Concelhode Estarreja, região Centro, Zonas das Ria, Distrito e Diocese de Aveiro; Portada da Igreja de São Romão, Distrito de Viana do Castelo, Portugal. Fotografias de Jaelson Bitran Trindade, 2002.

FIGURAS 693,694: Portada da Matriz de Santa Marinha, Avanca, Concelho de Estarreja, Região Centro, Zonas das Ria, Distrito e Diocese de Aveiro, Portugal, edificada entre 1727-1743 e portada Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG, concluída no final do século XVIII/XIX. Fotografia em: [google.com/search?q=matriz+de+avanca+estarreja+portugal&tbm=isch&ved=](https://www.google.com/search?q=matriz+de+avanca+estarreja+portugal&tbm=isch&ved=), visita em 5/12/2020 e fotografia do autor, 2018.

FIGURA 695: Aspecto do teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, Prados-MG, com trama de rocalhas, guirlandas de flores e apliques de talha dourada, após a obra de restauração. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 696: Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, com a segunda repintura, Prados-MG. Fotografia acervo APNSCP, Prados-MG, s/d.

FIGURAS 697,698: Detalhes do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, com a segunda repintura, Prados-MG. Com as cenas da *Assunção da Virgem* e do *Coração e Jesus*. Fotografias acervo APNSCP, Prados-MG, s/d.

FIGURAS 699,700: Aspecto do teto da nave e detalhe do arco central da pintura, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Prados-MG, séc. XVIII/XIX têmpera sobre madeira, após a restauração. Atribuído a Bernardo Pires da Silva. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 701: Detalhe do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, após a obra de restauração, Prados-MG. Fotografia do autor, 2017.

FIGURAS 702,703: Teto da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, com “trama de enrolamentos”, 1773-1774, Congonhas-MG, autoria de Bernardo Pires da Silva e teto da capela-mor da Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí-MG, atribuído ao mesmo pintor. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 704,705: Personagens do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com suas características fisionômicas, séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Atribuído a Bernardo Pires da Silva. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 706: Personagem do teto da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, com “trama de enrolamentos”, 1773/1775, Congonhas-MG. Autoria de Bernardo Pires da Silva. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 707: Detalhe do camarim do altar-mor da Matriz de N. S. da Conceição, séc. XVIII/XIX, com pinturas ornamental, adamasado nas paredes e trama de rocalhas no teto, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 708: Aspecto da ilharga, capela-mor da Matriz de N. S. da Conceição, com pilastras e painéis pintados; têmpera sobre madeira. Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 709: Aspecto da ilharga, capela-mor da Matriz de N. S. da Conceição, com vaso florido e guirlandas de flores; têmpera sobre madeira. Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 710,711: Detalhes das ilhargas, painéis com doutores da Igreja, têmpera sobre madeira, obras que apresentam o conjunto de estilemas do mestre Manoel Victor de Jesus, Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 712: Arco-cruzeiro, com delicado fingimento marmóreo e apliques de talhada dourada. Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 713: Detalhe da policromia fingida do arco-cruzeiro, Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 714,715: Detalhes da pintura do camarim do retábulo de Santana, cenografia pictórica, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, têmpera sobre madeira séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 716: Detalhes da pintura do camarim do retábulo de Santana, cenografia pictórica, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, têmpera sobre madeira séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 717: Detalhe de interior de camarim, com barrado imitação de azulejaria, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 718,719: Retábulo de Santana, antes e depois da restauração. Fotografia acervo do APNSCP, Prados-MG, s/d; fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 720-722: Púlpito com a repintura e depois da depois da restauração. Fotografias acervo do APNCP, Prados-MG, s/d; fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 723,724: Frontões dos retábulos colaterais, nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Têmpera sobre madeira, século XVIII/ XIX. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 725: Obra de restauração de retábulo lateral, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2011.

FIGURAS 726,727: Painel *Cristo carregando a Cruz*. Têmpera sobre madeira, século XVIII/XIX, atribuído a Joaquim José da Natividade, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Fotografias acervo da Prefeitura de Prados-MG, 2007.

FIGURA 728: Capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Nas ilhargas os painéis comprados em Portugal e parte do barrado pintado. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 729: Aspecto da ilharga da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, painel pintado – vaso florido sobre pedestal, com volutas, guirlanda de flores e carrara, antes das intervenções de restauro. Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1958, sem registro de autoria.

FIGURAS 730,731: Aspecto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Cenografias arquitetônicas, pinturas do barrado, imitação de azulejaria; têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

FIGURAS 732,733: Aspecto da ilharga, com janela em *trompe l'oeil*, com pedestal e vaso florido à frente. Têmpera e ouro sobre madeira. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURA 734: Aspecto do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, com a cena do quadro realocado. Pintura atribuída a Venâncio José do Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Fotografia do autor, 2019.

FIGURAS 735,736: Aspectos dos anjos do balcão da nave, com os elementos iconográficos da crucificação de Cristo. Têmpera sobre madeira, século XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURAS 737,738: A Virgem e o Menino na cena central da cartela, teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURAS 739,740: Fitas falantes da cartela central, teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, século XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURAS 741-743: Personagens femininos do balcão, as santas Rita, Luzia e Cecília, que apresentam o conjunto de estilemas do pintor. Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURAS 744-746: Personagens masculinos do balcão, destaque para as barbas organizadas em mechas e os bigodes que saem das narinas. Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURA 747: Aspecto da pintura ilusionista do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, onde aparece a figura do capitão João Batista Machado, que arcou com as despesas dessa obra. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 748: Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1773-1844, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei-MG, despesas com as obras do frontispício. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 749: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Re-MG, projeto do mestre Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 750: Detalhe do teto em gamela, da sacristia, São Mateus. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 751: Teto em gamela, Sala dos Irmãos. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 752: Recibo de Manoel Victor de Jesus, pelo trabalho “de pintar dezoito serafins” para Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, 1783, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG. Obra desaparecida. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Boa Morte. AEDSJDR, Museu de ArteSacra. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 753 : Detalhe do teto do vstbulo à direita, em saia e camisa, com tabeira, friso e cimalha. Trama de rocallhas, no centro a representação das “Almas do Purgatório”. As figuras apresentam a tipologia física desenvolvida pelo mestre Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 754: “Almas do Purgatório” – detalhe do teto do vstbulo à direita. As figuras apresentam a tipologia física desenvolvida por Manoel Victor de Jesus. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 755: Frontão do retábulo de São Miguel e Almas. Pintura com representao das “Almas do Purgatório”, iconografia provavelmente pintada pelo mestre Manoel Victor de Jesus. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 756: “Almas do Purgatório” – detalhe da portada da Capela do Bom Jesus do Matosinho, também denominada Capela de São Miguel e Almas. Pedra sabão, atribuída ao Mestre Aleijadinho, c. 1781-1790, Ouro Preto-MG (JARDIM, 2006, p.79,80). Fotografia do autor, 2018.

FIGURAS 757,758: Oratório pintado com paisagem de São João del-Rei, c. 1870, Museu de Arte Sacra e ex-voto da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, obras pintadas por Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2019, 2021.

FIGURAS 759,760: Detalhes – teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar - têmpera sobre madeira e do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo – têmpera sobre papelão, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURA 761: Detalhes do ex-voto, têmpera sobre papelão e do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo. Autoria de Venâncio José do Espírito Santo, 1855, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 762: Detalhe do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo, oferecido pelo Barão de Entre Rios e pintado por Venâncio José do Espírito Santo, 1855, têmpera sobre papelão. Acervo Capela de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 763: Os quatro médicos, detalhe do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo, oferecido pelo Barão de Entre Rios e pintado por Venâncio José do Espírito Santo, 1855, têmpera sobre papelão. Acervo Capela de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 764: Pintura padronizada nas paredes da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, encobertas na primeira obra de restaurao realizada pelo IPHAN. Fotografia acervo SR- IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.

FIGURA 765: Muro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, com pintura padronizada, início do século XX. Fotografia acervo do IPHAN, SR-Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.

FIGURA 766: Aspecto do teto da sacristia, com repinturas. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia acervo do IPHAN, SR-Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.

FIGURA 767: Aspecto da obra do telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.

FIGURA 768: Aspecto da obra do telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.

FIGURA 769: Telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG, com as telhas embocadas. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.

FIGURAS 770-773: Aspectos das pinturas dos barrados das ilhargas, durante a obra de restauração, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1958, sem ref. de autoria.

FIGURA 774: Aspectos do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, antes da primeira restauração. Fotografia do acervo da SER-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1954, sem ref. de autoria.

FIGURA 775: Cena central do teto da nave de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, antes da primeira intervenção de restauração. Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte MG, 1954, sem ref. de autoria

FIGURA 776 : Obra no telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte MG, 1987, sem ref. de autoria.

FIGURAS 777,778: Obra no telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1987, sem ref. de autoria.

FIGURA 779,780: Teto do vestíbulo à esquerda, em crítica situação de conservação em consequência do excesso de umidade; têmpera sobre madeira, século XVIII/XIX; e após a intervenção de restauração. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2011 e 2019.

FIGURA 781: Detalhe da primeira página do *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José (1775)*. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 782: Detalhe do *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José (1750)*, p. 42, nº 491, onde aparecem os dados de Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 783: Recibo de trabalho de pintura da torre e dos sinos da Matriz de Santo Antônio, datado de 26 de dezembro de 1805. AEDSJDR. Fotografia do autor, março de 2020.

FIGURA 784: Recibo referente à pintura do “Santo Sudário”, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1798-1822, da Matriz de Santo Antônio. AEDSJDR. Fotografia do autor, março de 2020.

FIGURAS 785,786: Sudário, têmpera sobre tecido. Acervo Matriz de Santo Antônio. Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografias do acervo do Museu da Liturgia, 2020.

FIGURA 787: Nave da Matriz de Santo Antônio. Aparece a grade prateada por Manoel Victor de Jesus, obra desaparecida. Fotografia da década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão. Acervo do autor.

FIGURA 788: Recibo assinado por Manoel Victor de Jesus, pelo pagamento da pintura da “Bandeira Bandeira para o mastro das festividades”, 1817. EADSJDR. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 789 : Último recibo assinado pelo mestre Manoel Victor de Jesus, pelos trabalhos realizados para a comitente Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, 1824. AEDSJDR. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 790: Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-Rei-MG. Fotografia do autor, 2020.

FIGURA 791: Página de rosto do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de N. Srª do Pillar da Villa de S. João del Rey. Anno de M.CCCCIV. Desenho e aguada de nanquim. Atribuído a Manoel Dias de Oliveira. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG.

FIGURAS 792,794: Registro de Santo de São Migeuel, Biblioteca Nacional de Portugal. Frontispício do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de N. Srª do Pillar da Villa de S. João del Rey. Anno de M.CCCCIV. Desenho e aguada de nanquim. Atribuído a Manoel Dias de Oliveira. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG.

FIGURAS 794,795: Detalhes – Anjo do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha, do Bichinho e desenho de São Miguel, do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, da Vila de São João del-Rei. Obras atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 796: Frontispício do Compromisso da Confraria de Nossa Senhora das Dores, de São José. Desenho e aguada de nanquim sobre papel, 1801. Autor Manoel Victor de Jesus, AEDSJDR. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 797: Recibo de pagamento feito ao mestre Manoel Victor de Jesus, pelos “riscos e planta” para a Capela da Santíssima Trindade, 1810. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

FIGURA 798: Fachada frontal da Capela da Santíssima Trindade, executada através de “riscos e planta” de Manoel Victor de Jesus, 1810. Conforme “recibo”, EDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 799: Detalhe da frontal da Capela da Santíssima Trindade, executada através de “riscos e planta” de autoria de Manoel Victor de Jesus, 1810, com destaque para as volutas e pináculos. Conforme “recibo”, EDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 800: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, “riscos e planta” de autoria Manoel Victor de Jesus, 1817, executado pelo mestre Cândido José da Silva. São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 801: Detalhe do termo de adesão do Alferes Manoel Victor de Jesus à Arquiconfraria de São Francisco de Assis, na Capela de São João Evangelista, em 1815. AEDSJDR. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 802: Deusa Astreia, pintura à tempera sobre tela, 1824. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2021.

FIGURAS 803-806: Deusa Astréia, têmpera sobre tela, 1824. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2021.

FIGURAS 807-811: Assinaturas de Manoel Victor de Jesus em recibos de 1783 a 1824 e sua entrada para a Irmandade de São Francisco de Assis, da Vila de São José, de 1815. AEDSJDR – Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografias do autor.

FIGURA 812: Missal Romano, 1801, acervo da Paróquia de Santo Antônio. Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 813: Assinatura de Manoel Victor de Jesus, 1812. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, de São José.



LISTA DE ABREVIATURAS

LISTA DE ABREVIATURAS

ACIPHAN – Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ACSM – Arquivo da Casa Setecentista de Marina

ACMT – Arquivo Câmara Municipal de Tiradentes

AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

AEDSJDR – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei

AIC – Arquivo Irmã Cláudia

AMS – Arquivo Municipal de Salvador

APM – Arquivo Público Mineiro

APNSCP – Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Prados

ASCMS – Arquivo Santa Casa da Misericórdia de Salvador / Centro de Memória Jorge Calmon

CCRTAEM – Centro de Conservação e Restauração Técnico Administrativo Edson Motta

ET-IPHAN – Escritório Técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FRMFA – Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

IHGT – Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISS – Irmandade do Santíssimo Sacramento

RSPHAN – Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	51
2. AS CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS EUROPEIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL E EM MINAS.	84
2.1 Os precedentes italianos e a influência estrangeira em Portugal.....	84
2.2 A tratadística e a veiculação das informações.....	101
2.3 As gravuras, a Coleção D. João V e a produção de Augsburg.....	114
2.4 Os missais e suas imagens.....	125
2.5 Os livros de Arte.....	129
3. COMARCA DO RIO DAS MORTES E A VILA DE SÃO JOSÉ.....	149
3.1 A ocupação dos Sertões dos Cataguases.....	149
3.2 A Comarca do Rio das Mortes.....	163
3.3 São José - a ocupação e desenvolvimento urbanístico e arquitetônico.....	169
3.4 As edificações religiosas e os passos da paixão.....	186
4. ARQUITETURA E PINTURAS DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO.....	249
4.1 Matriz de Santo Antônio e o esplendor barroco.....	263
4.2 A presença do Rococó num templo Barroco.....	318
4.3 A ornamentação das sacristias da Matriz.....	325
4.4 Os consistórios das irmandades instaladas na Matriz.....	336
5. A INFLUÊNCIA DO CONJUNTO PICTÓRICO DA MATRIZ DE SANTO ANTONIO NAS EDIFICAÇÕES DE SÃO JOSÉ, SEU ENTORNO E A PRESENÇA DE MANOEL VICTOR DE JESUS.	384
5.1. A Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar	384
5.2 A Capela de Nossa Senhora do Rosário.....	399
5.3 A Capela de Nossa Senhora das Mercês.....	424
5.4 A Capela de Nossa Senhora da Penha de França.....	448
5.5 A Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados-MG.....	466
5.6 A Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei-MG.....	484
5.7 Manoel Victor de Jesus - o pintor da região de São José.....	507
6. CONCLUSÃO.....	523
REFERÊNCIAS.....	535
APÊNDICE... ..	555
ANEXOS.....	585

1. INTRODUÇÃO

O amor profundo nasce do profundo conhecimento da coisa amada. Se tu não a conhece, que amor poderás ter.

Leonardo Da Vinci

A mobilidade do homem sempre permitiu um sistema de trocas de bens materiais e imateriais. Essas trocas ocorreram entre membros de pequenas comunidades, com povos autóctones, colonizadores e colonizados, até entre as mais distintas nações. O trânsito de ideias, objetos, impressos, obras de arte, elementos da natureza e pessoas efetivado inicialmente entre localidades, depois, países e até mesmo por continentes. Com a maior circulação, a partir das expedições marítimas, as trocas de bens diversificados ganharam dinâmica acentuada. Misturavam-se informações, assim como etnias, tradições e práticas culturais (PAIVA, 2006, p. 36).

Gosto, técnicas e estéticas também transitaram e influenciaram na execução dos tetos pintados e nas pinturas ornamentais da antiga Vila de São José a atual cidade de Tiradentes, no contexto dos séculos XVIII e XIX. Período em que houve grande produção artística e arquitetônica na sede e nos arraiais que compunham o seu vasto termo. Essas pinturas integram as estéticas do Barroco e do Rococó e ocorreram não somente em São José, mas por diversas localidades de Minas Gerais. Tornaram-se um dos elementos mais marcantes da cultura mineira, especialmente pelas soluções criativas. Cada artista desenvolveu sua linguagem pictórica, cada um se valeu de recursos variados, como balcões, guirlandas, flores, vasos, balaustradas e personagens, muitos personagens, com destaque para os anjos, santos e virgens – que compõem as cenas para capela-mor, nave, nártex, coro, sacristia, batistério e camarim de retábulo.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais vêm sendo utilizados há longo tempo para a ornamentação de templos e exemplares da arquitetura civil. Antigas civilizações já dominavam algumas técnicas pictóricas e usaram-nas para o embelezamento das edificações e dar-lhes carácter único (MELLO, 2011, p. 113), ao mesmo tempo atendia aos pressupostos do decoro e da decência. Os egípcios utilizaram amplamente a pintura para embelezar suas construções. O mesmo ocorreu com os persas, médios, babilônicos por todo mediterrâneo, especialmente as antigas cidades de Pompeia e Herculano, por volta de 80 a.C. até o início da Era Cristã, quando se usou amplamente a pintura para ornamentar as paredes e cúpulas das edificações. Muitas delas executadas com a técnica

de afresco, que consistia na aplicação da tinta sobre a argamassa ainda molhada – recurso que ajudava a fixar a pintura.

Pompeia e Herculano foram soterradas pelas cinzas do vulcão Monte Vesúvio, em 79 d.C., mas com as prospecções arqueológicas, algumas pinturas têm sido descobertas e em razoável estado de conservação, outras “extensamente preservadas” (SANFELICE, 2012, p. 43). Particularmente em Pompeia, as pinturas tornaram-se comuns nas residências: “A pintura mural pompeiana se tinha nas casas como pinturas cênicas” (BELTING, 2012, p. 20). Os pintores valeram-se de muitas soluções, aplicaram colonatas, guirlandas, flores, vasos e as faixas de “grottesche”, que acabaram tornando-se bastante usadas nas composições. Essa inspiração decorreu-se, também, da redescoberta da Casa Dourada de Nero, a Domus Aurea, cerca de 1480. Edificação decorada com “*grottesche*”, logo imitada em toda Europa (BAZIN, 1953/1980, p. 226). É surpreendente a utilização das pinturas com elementos arquitetônicos e ornamentais em tantas construções, elas revelam um gosto e um requinte peculiares dos antigos habitantes dessas localidades.

Bem mais a frente, Roma veio a ser um dos polos da produção de pintura arquitetônica e ornamental, a quadratada, durante todo o século XVII e a primeira metade do XVIII. Seu desenvolvimento foi decisivo na formação e divulgação por toda Europa – nesse contexto, a produção do período setecentista é o que nos interessa, pois foi a partir daí que se chegou a Portugal e conseqüentemente em suas colônias, inclusive o Brasil (MELLO, 1998, p. 144).

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais aplicados em edificações religiosas e civis em algumas regiões brasileiras e especialmente em Minas Gerais resultam de longa experiência e vivência do homem ao longo dos tempos. Estiveram presentes nas Minas coloniais desde seus primórdios, executados pelos portugueses que emigraram para a América portuguesa. Com esses emigrantes, vieram suas memórias e suas culturas visuais aqui resgatadas e aplicadas. A partir da consolidação das construções, com materiais mais adequados, como a taipa, “permitiu que as paredes pudessem suportar coberturas mais pesadas, o que possibilitou inovações nas formas de acabamento dos tetos” (CALDEIRA, 2011, p. 84). Num ambiente novo, distante das normas e fiscalizações, onde ocorria ampla mestiçagem sociocultural, a arte da pintura, introduzida aos poucos, ganhou espaço e se tornou elemento componente das edificações. Emigrantes de Braga

e Trás-os-Montes, de onde saíram alguns pintores como José Soares de Araújo (1723-1763) ou o portuense (tripeiro) Antônio Rodrigues Bello (1702-?), já tinham um repertório pictórico, aqui adaptado e executado (MELLO, 2011, p. 167). Logo, surgem os talentos locais, que em contato com fontes inspiradoras distintas desenvolvem suas pinturas. A mobilidade dos mestres e artífices possibilitou a chegada da arte da pintura aos mais longínquos lugares. No vasto território da Vila de São José, conformado por inúmeros arraiais, suas capelas, matrizes e alguns casarões receberam pinturas, que compõem parte do amplo acervo pictórico de Minas Gerais. Essas obras espalhadas por onde atuaram diversos mestres, emigrados e nativos, carecem de identificação, análise e estudo. E, considerar, associar essa produção artística ao ambiente em que a abriga, com as trocas, as apropriações e reinterpretações ocorridas.

Os primeiros pintores de tetos a atuarem em Minas Gerais vieram de Portugal, alguns da região de Braga, conforme já citado, outros das regiões do Porto e de Lisboa (ANDRADE, 1958, p. 7-15). Eles trouxeram consigo uma cultura visual, já experimentada em diversas localidades e aqui adaptaram à produção pictórica de acordo com as condições materiais e o gosto dos comitentes – assim criaram soluções para os tetos, retábulos e outros elementos. Algumas localidades foram muito privilegiadas pela produção aurífera e de diamantes, com os recursos advindos da mineração – que se não trouxeram efetivo desenvolvimento econômico e social, contribuíram para mostrar uma significativa capacidade criativa, no campo artístico e cultural (PAULA, 2007, p. 300). Após as descobertas das minas auríferas e suas produções, as capelas primitivas começaram pouco a pouco a reconstruir-se, transformando-se nas igrejas mais artisticamente ricas e opulentas de hoje (JARDIM, 1939, p. 64).

A tese prioriza o estudo das pinturas de tetos e as pinturas ornamentais produzidas na região da Vila de São José. O recorte temporal 1750 a 1828, compreende a atuação do pintor português Antônio de Caldas que executou as pinturas dos tetos principais da Matriz de Santo Antônio, até morte do mestre pintor Manoel Victor de Jesus, a 27 de abril de 1828. Nesse período, muitos exemplares arquitetônicos receberam ornamentação pictórica.

Ao longo do século XVIII, São José ocupou ampla área do território que veio a ser Minas Gerais. A sede da vila possui significativo número de tetos pintados, também seus antigos arraiais, que edificaram seus templos e neles colocaram o que havia de melhor das artes, inclusive a pintura para embelezar os edifícios. Além das obras

pictóricas da matriz e capelas, São José destacou-se por abrigar elementos da arquitetura civil que foram contemplados com pinturas ornamentais, principalmente em tetos.

Tanto em Portugal quanto em Minas, a produção artística esteve intrinsecamente vinculada aos anseios da Igreja Católica, definidos pelo Concílio de Trento (1545-1563) e dava visibilidade ao catolicismo reformado. Tornava-se de valor essencial para a acentuação dos efeitos triunfantes da festa litúrgica, com que a ideologia da Contrarreforma tridentina procurou moldar os espaços interiores das igrejas, (SERRÃO, 1989, p. 114). Portanto, aos artistas, incluindo os pintores, a criação não era plenamente livre, havia padrões ratificados pela Igreja: “a Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciaria e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos símbolos para uma devoção de massa” (ARGAN, 2004, p. 24). A Igreja, a partir de então, tinha outras necessidades. Ela desejava comunicar aos fiéis (GOMBRICH, 2012, p. 43). Pelo fato da Coroa Portuguesa ter proibido o estabelecimentos das ordens religiosas em Minas – os mosteiros e conventos –, “a Metrópole se isentou de aplicar recursos significativos na religião praticada em Minas Gerais, seja para a construção de templos, seja para aquelas relativas à administração de sacramentos” (BOSCHI, 1986, p. 178). Coube, então, às irmandades, confrarias e ordens terceiras a tarefa de contratar os artífices para edificar, completar e ornamentar suas igrejas e suas capelas. Isso acabou por favorecer um aspecto considerável para o desenvolvimento das artes na região mineradora. Nas Minas Gerais, ao se organizarem, extrapolaram suas funções espirituais, as irmandades se tornaram responsáveis diretas pelas diretrizes da nova ordem social, porque a religião não teve a presença cerceadora e controladora da Igreja (BOSCHI, 1986, 143). Distante da influência das ordens que detinham os conhecimentos, coube a cada localidade desenvolver suas habilidades artísticas, a partir de certos parâmetros materiais construtivos disponíveis, condições econômicas, acesso às informações que circulavam, a cultura visual acumulada e como afirmou Carlo Ginzburg (1991, p. 230): “o importante não é o que leu ou recebeu – é como leu, é o que fez de suas experiências”. Muitas informações visuais chegaram às diversas localidades. Ocorria também a influência recíprocas entre os mestres, as oficinas, os comitentes e tantos outros agentes culturais. Ginzburg destacou que não bastava apenas o trânsito dos impressos e objetos, importava como eram recebidos, apropriados e interpretados. Pois a partir da apropriação de um conceito, o mestre pintor, escultor ou arquiteto se inspiraria para criar uma obra nova.

Nesse ambiente de trocas e de formação cultural, iniciado na chegada dos portugueses na América, já ocorria um processo de intercâmbio amplo de objetos e informações. Mas a educação/formação no Brasil colonial inicialmente ficou a cargo da Companhia de Jesus. Houve um grande desprezo da Coroa portuguesa para com a instrução no Brasil, “deixando essa tarefa aos jesuítas, apresentados com indisfarçáveis elogios ao seu pioneirismo e eficácia” (FONSECA, 2006, p. 56). A atuação jesuítica reforçou uma ação do Estado, em detrimento da ação da Igreja, que resistia aos avanços culturais e às propostas ilustradas. As ações educativas coloniais visavam a dominação por meio da evangelização dos povos indígenas e pela homogeneização cultural, por meio da Igreja. No processo educativo, ocorreu intercâmbio cultural de “todo um conjunto de saberes aprendidos com eles e que foram cruciais para os exploradores do sertão, nos séculos XVII e XVIII, situação registrada por inúmeros viajantes estrangeiros que aqui estiveram” (FONSECA, 2006, p. 62). Os indígenas passaram por um processo de aprendizagem à maneira europeia. Os jesuítas tiraram proveito desse intercâmbio. Valeram-se dos variados aspectos da cultura indígena para a elaboração de seus programas de evangelização e organização dos aldeamentos, onde se aplicaram os conhecimentos trazidos e os desses povos. O encontro de culturas distintas resultava em reelaboração dos pressupostos europeizantes e dos conhecimentos das tribos locais. Ocorria a hibridização cultural e certos aspectos geravam significados novos, “mesmo quando mantinham suas formas originais, incorporando valores de advindos tanto de suas matrizes europeias quanto de outras referências culturais” (FONSECA, 2006, p. 63).

A hibridização ou mestiçagem acabou por se consolidar como um dos fatores mais relevantes na formação cultural brasileira, pois nesse processo ocorreram mudanças e permanências, mediadas entre as culturas, tempos e espaços diferentes. A ideia de mestiçagem ganhou dimensão e complexidade ao englobar as práticas culturais praticadas por indígenas, brancos e negros. Os processos de educação/formação transcenderam as ações da Igreja e do Estado. As incessantes trocas efetuadas no cotidiano colonial, “as trocas culturais sobre técnicas, ofícios e saberes provenientes de várias origens culturais que aqui se encontravam e se misturavam” (FONSECA, 2006, p. 65). As trocas, as apropriações e a mestiçagem cultural ocorrida no Brasil colonial se aproximam das ideias e propostas de Carlo Ginzburg (1997) pertinentes à noção de circularidade cultural.

Mesmo a considerar que no processo educativo e cultural havia resistência, entre as partes colonizadores/evangelizadores e colonizados/evangelizados, onde a “sociedade colonial que nutre de fragmentos importados, crenças truncadas, conceitos descontextualizados e, volta e meia, mal assimilados, improvisos e ajustes nem sempre bem sucedidos” (GRUZINSKI, 2001, p. 196). O relato de Serge Gruzinski refere-se à realidade cultural do México, mas que cabe perfeitamente à situação do Brasil colonial. Mesmo ao considerar que nossa população autóctone não tenha alcançado o aprendizado como outras americanas, salvo raras exceções; mas no Brasil, conforme destacou o pesquisador ouro-pretano Alex Bohrer, “encontramos resquícios da produção africana impregnando criações coloniais” e enfatizou que “cada fragmento barroco possui sua especificidade e é possível ser apreendido. Porém, “ao mesmo tempo em que cada ‘caco barroco’ apresenta seu aporte idiossincrático, continua a dialogar com as outras partes construtivas” (BOHRER, 2020, p. 45,46). Num território vasto como o solo americano, apropriações, reapropriações, construções e reconstruções se tornaram quase que uma constante mestiçagem cultural, facilitada por inúmeros fatores, um deles a ocupação de novos territórios, onde a fiscalização e as regras ainda inspiravam. Esse cenário propiciou o desenvolvimento da produção artística, cada artífice adicionou o que teve como referência, seja material ou imaterial.

As trocas de bens aconteceram e envolveram determinados agentes, inseridos em ambientes específicos. Tudo isso aconteceu numa “teia de relações sociais em que agem e reagem os indivíduos às trocas culturais, porque estas não explicam as razões de sua reinterpretação, nem iluminam o domínio concreto e cotidiano das vivências pessoais” (ROMEIRO, 2001, p. 172). A partir da reflexão da pesquisadora Adriana Romeiro, além das trocas se torna necessário considerar o meio ambiente em que elas ocorreram, onde atuaram esses agentes diversos, de tantas procedências e cada um portador de vivências. Num cenário de acentuada mestiçagem cultural, as apropriações dos bens culturais poderiam gerar reinterpretações e reconstruções distintas.

Os jesuítas com suas ações educadoras/evangelizadoras e os povos indígenas receptores dessas atividades atuaram como agentes culturais ou mediadores culturais; ou ainda como *passeurs*, termo cunhado por Gruzinski (1991, 2001). As estratégias e mecanismos de desenvolvimento utilizados no intercâmbio envolviam atores diversos, os jesuítas, intérpretes, curandeiros, cronistas, mercadores, caciques, índios, negros, mulatos, vagabundos e outros, que por suas condições econômicas, social, política ou

religiosa, desempenharam um papel decisivo de *passeurs culturels* (GRUZINSKI, 1997, p. 10). Independente da existência de um espaço formal destinado à educação/formação, esses agentes culturais atuavam de diferentes formas no aprendizado profissional, “como é o caso da formação dos oficiais mecânicos, sobretudo nos centros urbanos, onde oficinas e ateliês se transformavam em espaços de circulação de saberes e de formação profissional (FONSECA, 2006, p. 60,61). Nesses espaços os mediadores atuaram como indivíduos capazes de “aproximar hábitos, práticas, conhecimentos, fazendo-os misturar, adquirir novas funções” (FONSECA, 2006, p. 62). Lugares de encontro de vencedores e vencidos, que estabeleciam relações de trocas culturais e onde também circulavam as mais diversas experiências de vida.

Ocorreu um processo de capacitação e ao mesmo tempo de apropriação local:

“Em alguns deles adaptaram ou vulgarizaram o saber europeu em terras americanas. Participaram assim da transferência de conhecimentos europeus e asiáticos na América mas também difundiram no Mundo Novo saber recolhido na sociedade americana local ou elaboraram um novo saber que era resultado da interação em uma zona de contato” (SALAZAR-SOLER, 2009, p. 93).

Nesse processo de difusão cultural, promovia uma descentralização do saber, que era apropriado pelas partes envolvidas numa ampla mestiçagem, além do hibridismo cultural.

As relações entre vencedores e vencidos também assumiram a forma de mestiçagem, alterando os limites que as novas autoridades entre as duas populações. Desde os primeiros tempos, a mestiçagem biológica, isto é, a mistura de corpos – que sempre acompanhada pela mestiçagem de práticas e de crenças –, introduziu um novo elemento perturbador. (GRUZINSKI, 2001, p. 78)

Os colonizadores aportados nas Américas, os primeiros emigrantes europeus eram homens brancos: soldados, funcionários, comerciantes, delinquentes portugueses condenados ao exílio e aventureiros de toda sorte. Logo nos primeiros anos, após os achados auríferos, a movimentação rumo às minas teve um registro:

Cada ano, vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e

religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa. (ANTONIL¹, 1982, p. 167)

Em terra pagã, distantes do controle da Igreja e do Estado, comportavam-se com grande liberdade, “terra onde os nativos não conheciam as letras L, R e F. Terra sem Lei, sem Rei e sem Fé” (PAIVA, 2004, p. 1). As índias acabavam como presas fáceis para os invasores. Com elas mantiveram relações violentas e efêmeras. Estupros, concubinagens, mais raramente casamentos, geraram uma população de tipo novo, de estatuto indefinido – os mestiços. (GRUZINSKI, 2001, p. 78). Eram os mestiços. Mulatos, pardos, cabras, caboclos, eles eram os nascidos na Colônia, a partir de encontro entre mundos pouco parecidos (PAIVA, 2006, p. 37). Indivíduos que não pertenciam à cultura do invasor, à nativa e nem à africana, os elementos os quais não podem ser colocados à margem do processo colonizador, por terem sido peça fundamental para garantir a posse da terra (SILVA, 2007, p. 67). Nesse sentido, a mistura das raças e a mestiçagem cultural tornaram-se elementares para garantir a dinâmica da colonização e domínio da terra.

A ação dominadora contou com aliado invisível e que causou grande impacto sobre os povos autóctones, as doenças trazidas pelos brancos, através dos vírus. Essas comunidades autóctones não tinham imunidade às diversas moléstias já aclimatadas na Europa e em outras partes. “As epidemias introduzidas pelos europeus mataram as gerações e as memórias com mais eficácia que as espadas de aço ou os canhões ensurdecedores de cheiro nauseante” (GRUZINSKI, 2001, p. 73,74). A contaminação dos povos indígenas resultou ambientes perturbados e em muitos casos a dizimação populacional.

Na complexidade do processo de colonização, índios, brancos e negros sofrem em consequências das transformações das coisas e das relações entre os indivíduos. O branco, o colonizador, também sofre com seu desenraizamento, ao cortar o enraizamento e seus vínculos com a terra dos seus ancestrais, suas cidades, suas celebrações e manifestações

¹ André João Antonil é autor de *Cultura e Opulência do Brasil*, publicado em Lisboa em 1711, na Oficina Real Deslandesiana. Assinou ainda como o *Anônimo Toscano*. Seu nome: João Antônio Andreoni, nascido em Lucques, cidade da Toscana, em 1650, e falecido em 1716, em Salvador-BA. Aos 16 anos ingressou na Companhia de Jesus e partiu para o Brasil, onde exerceu sua ordem. Ocupou cargos importantes como mestre de noviços, reitor do Colégio de S. Salvador, visitador e Provincial do Brasil na América portuguesa. Sua obra passou por aprovações até ser publicada, mas a edição foi confiscada a mando de D. João V, pelo fato do livro apresentar as riquezas do Brasil, inclusive ensinar os caminhos para se chegar às minas de ouro e como extraí-lo. Escaparam apenas alguns exemplares da edição original, um deles se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Público Mineiro. (TAUNAY, 1921, p. 23-59)

culturais; ainda ao considerar que muitos deles mantiveram contatos com suas redes de sociabilidades daqui e também de lá. Mesmo com os objetos que transitavam de um mundo ao outro acabavam cortados da memória que eram portadores; sua circulação entre os grupos dissociava-os da tradição e, às vezes, do poder que continham (GRUZINSKI, 2001, p. 83). O mesmo ocorria com os dominados, a descontextualização de objetos afetava as práticas e crenças locais. Tanto para a população indígena quanto a população negra, ter suas próprias referências era questão de sobrevivência, quando não de vida e de morte (GRUZINSKI, 2001, p. 90).

Com a instalação dos colonizadores, eles impuseram seus costumes, religião e cultura. Tanto na América portuguesa quanto na espanhola teve o surgimento de uma infraestrutura de tipo europeu, com a construção de cidades, portos, estradas, fortalezas e arsenais (GRUZINSKI, 2001, p. 94). Nas técnicas arquitetônicas também ocorreram apropriações e trocas aplicadas nas edificações. Com a instalação dos primeiros símbolos dos vencedores, o edifício da igreja, a casa do representante do rei, futuramente as Câmaras, as cadeias, toda uma rede simbólica que passou a ladear as vilas e povoações para mostrar por meio de um discurso simbólico quem era o vencedor e qual cultura deveria ser assimilada (SILVA, 2007, p. 70). As técnicas vernaculares tão bem absorvidas, aplicadas pelos paulistas por onde passaram e deixaram pequenas construções pioneiras; até a chegada os mestres portugueses que trouxeram novas técnicas e a utilização de materiais diversos. Tudo aplicado para a estruturação efetiva do território mineiro, com a presença oficial do Estado Português, a fim de disciplinar a vida na região, cada vez mais populosa em virtude do fluxo crescente dos imigrantes portugueses, africanos e habitantes de outras partes do Brasil (DANGELO, 2006, p. 291).

Com a chegada na América, os portugueses se conectaram aos quatro continentes. Intensificaram suas grandes aventuras a partir do século XV com as expedições marítimas, que chegaram a pontos diversos da África e da Ásia, em rotas bastante conhecidas dos venezianos. Eles entraram num intenso e fascinante movimento de “trocas materiais, do comércio, das imediações e do trânsito cultural, dos intentos de tornar o mundo mais conhecido e, também, mais parecido, pelo menos em alguns aspectos (PAIVA, 2006, p. 107-122). *Notícias do Brasil*, obra editada em 1587, de Gabriel Soares de Souza², tornou-se um dos expressivos incentivadores do conhecimento da diversidade

² O português Gabriel Soares de Souza emigrou para o Brasil em 1570, onde viveu por 17 anos. Sua obra foi publicada com o título *Tratado descritivo do Brasil*. “A primeira edição de *Notícia do Brasil*, de Gabriel

dos recursos naturais da colônia. Publicação que ajudou a despertar interesse pelos animais, plantas, rochas, rios, clima e pelos povos nativos (SOARES, 1587, 1974). Levar e trazer os mais variados produtos, dentre eles os frutos, as sementes e os animais. Transitaram juntamente com eles técnicas de cultivo e de transformação, instrumentos, medicamentos e especialistas (PAIVA, 2006, p. 107-122). Nesse intenso processo comercial de trocas, trocou-se também experiências, estratégias de negociação e conhecimentos. Lisboa tornou-se um dos mais importantes empórios internacionais de comercialização desses produtos, bem como outras localidades estrategicamente localizadas como Amsterdam, Antuérpia, Liverpool, Nantes e Sevilha.

Um dos alimentos amplamente usado pelos povos indígenas, a mandioca, teve uma das apropriações mais sólidas entre os habitantes da África negra (PAIVA, 2006, p. 107-122). Alguns alimentos de origem africana se familiarizaram tanto nas diversas regiões brasileiras que parece que sempre estiveram no cotidiano dos primórdios americanos. As palavras fubá, mungunzá, canjica têm origem no quimbundo, língua da região angolana (ALENCASTRO, 2000, p. 95) e perfeitamente adaptadas ao idioma e à cultura no Brasil. Da África recebemos a banana, o inhame, o quiabo, a pimenta e tantos outros produtos que se adaptaram e fazem parte da dieta dos brasileiros na contemporaneidade.

O pesquisador Eduardo França Paiva (2006, p. 107-122) destacou que ainda transitou pelas quatro partes do mundo e entrou também na América portuguesa:

Marfins, âmbar, corais azuis da Costa da Mina, estatuetas, máscaras, utensílios, adornos e ornamentos fundidos em cobre e ferro, além de técnicas de fundição e ouro e ferro há séculos dominadas por povos de várias procedências.

Com o trânsito e a apropriação de objetos de origens diferentes, eles ganhavam novos usos e novos significados. Alguns deles, em seus territórios de origem, os africanos, tinham destinação exclusiva aos soberanos e suas cortes. Com o deslocamento, esses produtos recebiam ressignificação. Especialmente o âmbar, os corais e as aljôfare africanos e seus descendentes na América portuguesa (PAIVA, 2006, p. 107-122).

Soares, foi publicada pelo sábio naturalista Fr. José Mariano da Conceição Veloso, como título de *Descrição Geográfica da América Portuguesa*, quando director da Tipografia do Arco do Cego”. Sua obra teve repercussão: “*O tratado Descritivo do Brasil* por si constitui um monumento levantado pelo colono Gabriel Soares, à civilização, colonização, letras e ciências do Brasil de 1587”. (F.A. de Varnhagen). (SOARES, 1587, 1974, p. 254, 255).

Desde muito cedo, as expedições marítimas portuguesas contribuíram para a circulação de bens diversos. Em 1703, uma lista registrou “os preços das cousas que por comum assento lá se vendiam”, por preços “tão altos e tão correntes nas minas”. Além de apresentar os preços elevadíssimos, na lista figuram os bens e “toda a bugiaria que vem de França e de outras partes, vende-se conforme o desejo que mostram ter dela os compradores”. A lista dividida em três partes, Preços das cousas comestíveis, Preços das cousas que pertencem ao vestuário, e armas e Preços dos escravos e das cavalgadas. Alguns itens se destacam como “Por uma veste de seda, dezasseis oitavas”, “Por um par de meias de seda, oito oitavas”, “Por um queijo flamengo, dezasseis oitavas”, “Por um barrilote de vinho, carga de um escravo, duzentas oitavas”, “Por um bom trombeteiro, quinhentas oitavas”, “Por uma negra ladina cozinheira, trezentas e cinquenta oitavas” (ANTONIL - 1711, 1982, p. 170, 171). Os bens tiveram preços tão elevados na região mineradora, que o comércio se tornou atividade rentável quanto a própria extração de ouro. Aspecto destacado pelo pesquisador Eduardo Frieiro (1981, p. 123): “Os ganhos avultados e fáceis das minas davam para pagar por qualquer preço os mantimentos, as roupas, os utensílios e as tafularias, que vinham de longe, em busca de mercado vantajoso”. Em contrapartida, os bens extraídos e enviados para a metrópole e outros lugares geravam recursos, de certa maneira “a exploração das riquezas não poderia deixar de provocar o desenvolvimento interno da colônia” (FURTADO, 2005, p. 2).

Contudo, logo, percebeu-se que essa via não era constituída de mão única, por assim dizer. Era necessário fazer circular tudo em dupla direção. Idas e, também, vindas, trocas, encontros, apropriações, adaptações, em uma só palavra, trânsito: sem se intensificar tudo isso o projeto de Império, o projeto de conquista e de colonização da extensa área como a do Brasil.

O século XVIII tornou-se uma singular referência para o império luso (PAIVA, 2006, p. 26). Com o ouro extraído em Minas Gerais, a riqueza concentrou-se em poucas mãos, mas a pobreza e a miséria instalaram-se na vida dos moradores das vilas e dos arraiais. Mesmo assim, afluíram um grupo intermediário que possibilitou um diferencial significativo. Sua importância se distinguiu pela quantidade populacional e pelo poder de influência exercida na sociedade composta de livres, libertos e escravos.

As terras dos sertões, que veio a ser Minas, um vasto território desconhecido dos colonos, acabaram a consolidar um mercado produtor e consumidor de muitos bens. A área mineradora diferenciou-se sobremaneira como um mercado grande, diversificado e

dinâmico do século XVIII. Nessa região distante do litoral, absorvia gêneros além dos locais, também os trazidos do estrangeiro, da Europa, da África e da Ásia. Esse mercado³ demandava vasta produção de tecidos, vestuário em geral, joias, certos gêneros alimentícios, ferramentas, obras de arte e sacras, louças⁴ e impressos. Nas Minas chegavam gente de outras capitanias, mas também de lugares distantes para aí estabelecer para a aventura do enriquecimento rápido. Chegaram muitos portugueses, cada um trouxe consigo sua vivência, cultura, religiosidade e tradições, facilitado pela “circulação de modos, imagens, de tradições e de novidades, que o diferenciaram, em grande medida, do cotidiano da matriz metropolitana e dos modelos de ordem social concebidos, mas sempre praticados, no Velho Mundo” (PAIVA, 2006, p. 33). A formação social diversa desse território resultou na aproximação entre áreas geográficas distintas, próximas ou distantes. O amplo conjunto de diferenças em constante movimento, graças a livre mobilidade, propiciava a mistura, o choque, a superposição e o antagonismo desse novo universo cultural. A transformação acontecia em ritmo lento, as vezes acelerado ou veloz, de maneira harmoniosa e ou conflituosa, dependendo de cada época e cada região. Nesse sentido, Minas acabou por se tornar um ponto de encontro de várias culturas. Longe da coroa portuguesa e sem as companhias religiosas, as ordens terceiras surgiram e tiveram grande funcionalidade social. “A irmandade era não só associação religiosa, como também organismo de classe, e nisso reside sua ação singular no processo de evolução social ocorrido durante o ciclo do ouro” (SALLES, 1965, p. 98). Situação que a própria coroa reconhecia e incentivava.

³ O viajante alemão Hermann Burmeister, autor de *Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (Berlim, 1853)*, registrou que viu em Ouro Preto “lojas tão importantes quanto as do Rio de Janeiro, com jóias de procedência francesa, faianças inglesas, muito em uso em todo o Brasil, casimiras e cortes de vestidos” (1952, p. 199).

⁴ Nas louças azuis, o cobalto, metal acinzentado, era de uso dos oleiros chineses desde o século XVI. Com o decorrer dos anos, esse tom azul cobalto passou a ser usado nas decorações de suas louças, parcialmente com desenhos de cenas, folhagens, pássaros e outros elementos. No século XVIII, já havia sido introduzido esse gosto na Europa, que ficou conhecido com a denominação de “chinoiseire”. Os ingleses viajaram para o oriente e trouxeram de lá peças em azul e brancos que foram muito bem aceitas; então os ingleses passaram a produzir louças, mas tinham que importar o cobalto. Em 1775, Francis Beauchamp descobriu jazidas de cobalto na cidade de Truro, na Inglaterra. Esse produto descoberto, teve o mesmo sucesso do importado. O cobalto tornou-se a cor da moda e foi intensificada a exportação de louças, principalmente para os Estados Unidos e para o Brasil. Em 1820, o inglês Josiah Wedgwoos descobriu novo método de coloração da louça, que consistia em colocar as peças no forno e derramar a tinta para formar o desenho. Assim produzia o efeito de infiltrado. Esse método ficou conhecido como “borrão” e entre os ingleses como *flow-blue*. Os ingleses também produziram louças de colorido avermelhado, que lembrava o “rouge-de-fer” da China, mas não muito aceito e logo abolido. (Caderno F, Estado de Minas, Domingo, 8 de novembro de 1992, p. 34).

Um processo que ocorreu a partir das intervenções dos grupos sociais que se influenciaram continua e significativamente, mesmo ao considerar que grupos com maior poder sobrepunham outros. Índios, brancos, negros, mestiços compunham essas formações que demarcavam suas diferenças internas, mas que transcendiam seus universos, enriquecido pela pluralidade e pela mobilidade.

O cotidiano nas vilas e arraiais mineiros imprimia novidades que circulavam através dos comportamentos, das imagens e da cultura que cada grupo se inseria em suas comunidades – sempre adaptadas e por isso, diferente das demais partes do mundo. Mas como observado por Júnia Ferreira Furtado, esse mundo colonial deveria se reproduzir nos moldes já formulados na Europa e com uma série de valores comuns. Nesse sentido, o “espaço urbano das Minas tonou-se palco privilegiado de identificação cultural” (FURTADO, 2006, p. 25). A mobilidade física, um dos fatores mais significativos desse período, tornou possível a circulação dos mais diferentes atores desse cenário cultural. Paradoxalmente, em seus primórdios predominaram os pioneirismos, mas também entrevero e violência. “Assassinatos, desordens, transgressões repetiam-se no cotidiano violento dos sertões do Rio das Mortes” (ANASTASIA, 2005, p. 59), em consequência da ausência administrativa da coroa na colônia.

Nesse ambiente setecentista “misturavam-se informações, assim como etnias, tradições e práticas culturais (PAIVA, 2006, p. 36), num processo complexo de conformação social que comportava tudo, as aproximações e os afastamentos, até mesmo às ilhas de isolamento às novidades. Resistências diversas ocorreram com os povos indígenas e com os negros, inclusive no termo de São José. Parte dos indígenas conhecidos por Carijós, “nome de uma tribo de índios ferozes, uma horda dos quais subiu o Paraibuna e se instalou nos campos das Congonhas e de Queluz, antigo arraial dos carijós” (VELLOSO, 2013, p. 25), demandava muita atenção e cuidado. Entre 1769 e 1770, quando São José tomou posse da paragem do Bamboi (Bambuí), registrou-se referência às “cabseseyras do Parahyba quilombo do Ambrozio” (VELLOSO, 2013, p. 65). O Quilombo do Ambrósio ocupou vasta região do termo de São José. A edificação de quilombos vincula-se às reações do escravo contra a dominação, o medo e a violência exercidos pelos senhores. “Formar um quilombo pode ser comparado com a não aceitação, pelo oprimido, de um estado de opressão” (BARBOSA, 2014, p. 106). Em 1711, com a publicação de *Cultura e Opulência do Brasil*, seu autor, Antonil, destacou as condições do trabalho escravo dos africanos e mulatos empregados nas lavouras de açúcar, tabaco, pecuária e mineração. Na obra contém aconselhamentos dirigidos aos

senhores sobre o tratamento que deveriam ter com os escravos, assim evitar fuga e revolta. O fenômeno dos quilombos existiu desde os primeiros momentos da história das Minas (LIMA, 2016, p. 74). A formação de quilombos ou a repressão a eles, demandavam atenção, pois envolvia uma série de fatores, como o medo de ataques aos brancos ou mesmo a perda definitiva de escravos, que poderia gerar prejuízo aos “senhores”. A 14 de junho de 1746, as câmaras de Vila Rica, Mariana, São João del-Rei, Sabará, Nova da Rainha e São José receberam carta de Gomes Freire de Andrade que pedia recursos de 500 oitavas a cada uma delas, para destruir o quilombo. Uma lista dos gêneros necessários para tal seguiu anexada. As câmaras remeteram a importância que tocou a cada uma (BARBOSA, 1972, p. 36-38). A que tudo indica, tratava-se da primeira povoação do Ambrósio, na área de Cristais-MG. Posteriormente, o quilombo se transferiu para a região de Ibiá-MG, onde sofreu novo ataque em 1759 (MARTINS, 2008, p. 626). Em Minas existiram cerca de 160 quilombos⁵, dos quais o Quilombo do Ambrósio⁶ acabou como o mais conhecido; mas sua localização era desconhecida (LIMA, 2016, p. 266). Sua área abrangia a Capela da Senhora de Oliveira, Matriz de São Bento do Tamandoá, Capela da Senhora do Carmo do Japão (LIMA, 2016, p. 244-245), dentre outras componentes do termo de São José.

As trocas culturais e os contatos entre povos de origens muito diversas é algo que, então fazia parte do dia a dia colonial, desde a chegada dos portugueses (PAIVA, 2006, p. 41). Logo alguns sítios mineradores se destacaram como núcleos produtores de ouro e de comércio. O abastecimento dessas prósperas localidades proporcionava constantes contatos com fornecedores dos mais remotos cantos, desde os núcleos coloniais até os estrangeiros. A política metropolitana via com bons olhos as atividades comerciais, por serem essenciais para a fixação dos mineradores nos povoados. Uma população desabastecida poderia gerar desorganização e conflitos. Por isso, “a Coroa tratou de estimulá-lo, ao mesmo tempo que buscava mecanismos para efetivar o seu controle” (FURTADO, 2006, p. 202). Distante da região litorânea, o transporte dos bens para

⁵ Subsistem em Minas diversas localidades que mantiveram o nome de quilombo, como os municípios de Alagoa, Alterosa, Bueno Brandão, Capetinga, Carmo da Mata, Conceição dos Ouros, Córrego do Bom Jesus, Delfim Moreira, Divinópolis, Dores do Turvo, Piuí, Ibiá, Itamonte, Pains, Passa Quatro, Pimenta, Piracema, São Lourenço, Uberlândia, Unaí, Ressaquinha, Altinópolis, Wenceslau Brás. (BARBOSA, 1972, p. 86)

⁶ Remanescentes do Quilombo do Ambrósio tem proteção individual do IPHAN. Localiza-se na Fazenda do Ambrósio, Ibiá-MG. Livro Histórico, Inscrição 536, Data: 11/7/2002. Processo Nº 1428-T-98. A inscrição seguinte, de nº 564, lavrada no mesmo livro, folha e data, se refere ao tombamento do acervo documental referente ao Quilombo do Ambrósio, igualmente tratado nos autos do processo nº 1428-T-98.

abastecer o comércio da região mineradora facilitava a atuação de muitos atravessadores e encarecia tudo. Os produtos recebiam preços elevadíssimos e geraram lucros certos. O comércio acabou por se tornar um dos fatores responsáveis para a instalação de povoados e a urbanização em Minas.

Desde os primeiros anos dos setecentos, o ouro não foi o único fator econômico que motivou a densa ocupação da área, ocorreu uma diversificação abarcando “o comércio de gêneros em geral; a agricultura e a pecuária; a prestação de serviços (sobretudo os mecânicos) e as atividades artesanais (PAIVA, 2006, p. 44). Algumas dessas atividades, além da mineração, acabaram sendo a base de enriquecimento de certos habitantes da região.

As atividades econômicas diversificadas nas Minas, exercidas pelos “homens bons” da sociedade colonial, agregavam portugueses, brasileiros e até mesmo africanos – escravos ou libertos, negros ou mestiços. Alguns cativos conseguiram também se destacar em suas atividades e conseguir recursos para obter a alforria; logo, adquiriam seus próprios escravos. Escravos conseguiam adquirir a liberdade. “Escravos que possuíam escravos e mesmo forros proprietários e enriquecidos [...] que transformavam as relações escravistas em contatos sempre antagônicos” (PAIVA, 2006, p. 85) acabavam também inseridos nas atividades produtivas da colônia. O excedente da produção da região mineradora seguia para os núcleos de São Paulo, via Caminho Velho e para o Rio de Janeiro, pelo Caminho Novo.

A população negra trazida para Minas destacava pela diversidade étnica e pluralidade cultural, povos da África Ocidental, Central Atlântica, Central da Costa do Índico e de origens indefinida (PAIVA, 2001, p. 71) – com línguas, costumes, alimentação, memórias e longa ancestralidade – peculiares a tantos grupos desconhecidos entre si, que aqui recebiam apenas a rotulação simplória, reducionista de escravo, negro ou africano.

Com o trânsito social e a circularidade cultural, cada um que chegou a Minas trouxe consigo sua história pessoal, de seu povo e de sua nação. O pesquisador Renato Ortiz (2006, p. 21) destacou que a “mestiçagem, moral e étnica, possibilitou a ‘aclimatação’ da civilização europeia nos trópicos”, o fenômeno de aclimatar tornar-se-á elemento fundamental para caracterizar a cultura local e mesmo a diferenciar da cultura europeia. No cotidiano, tudo se misturava em suas narrativas históricas, com interação, adição, subtração, reconstrução – resultando diferentes formas de relacionamento entre as camadas sociais que se formavam e consolidavam, mesmo que conflituosas.

Fatores que permitiram essa mistura foi “a mobilidade física e cultural [...]”. A população mestiça era grande, e o hibridismo cultural atingiu todos os grupos sociais, formara-se um quadro social propício à efervescência cultural (PAIVA, 2006, p. 219). As escravas, sempre eram exploradas sexualmente e quase nada faziam além do serviço doméstico e da reprodução biológica (PAIVA, 2006, p. 85). Porém, diversas delas se destacaram como mulheres empreendedoras⁷, conseguiram a liberdade e tiveram escravos. Com significativa mobilidade, transitaram pela vasta colônia e se impuseram como mulheres de negócios. Muito além de comerciantes, elas poderiam ser consideradas agentes transformadoras, do cotidiano e da história, ao ampliar as trocas nas diversas camadas sociais. O tão cobiçado ouro, também apropriado por essas mulheres, como elemento de comprovação de ascensão social, compunha a menor parte que ficou no Brasil, parte dela “gosta em cordões, arrecadas e outros brincos, dos quais se veem hoje carregadas as mulatas de mau viver e as negras, muito mais que as senhoras” (ANTONIL, 1982, p. 194,195).

Os negros com qualificação tinham mais possibilidades de conquistar a liberdade, “era qualificação que os tornavam mais valorizados” (PAIVA, 2006, p. 90), geralmente habilitados para os ofícios mecânicos. Os senhores brancos de certa forma possuíam mais recursos para esse empreendimento, ao contrário dos senhores não brancos. Havia também especializados em algumas atividades, como minerar ou cozinhar, outros para o aluguel. Cativos alfabetizados formavam os grupos mais reduzidos ainda. Existiu também a possibilidade de senhores permitirem aos escravos a cata de ouro “nos ribeiros e nos dias santos e nas últimas horas do dia” (ANTONIL, 1982, p. 173). Com os recursos dessa atividade se gastava no comércio em “comer e beber”, mas havia a possibilidade de se juntar os recursos e comprar a própria liberdade.

As estratégias de resistência fizeram parte dos segmentos antagônicos, dos brancos proprietários, dos negros cativos, ainda dos negros cativos senhores de negros e mulatos. Pequenos proprietários de escravos tinham mais condições de desenvolver relações de proximidade e dependência mútua com seus servos. O fato de ser proprietário permitia uma distinção social que muitos almejavam.

⁷ Paiva, 2006, cita alguns exemplos de negras bem sucedidas em Minas e que tiveram significativa mobilidade na capitania, dentre elas: Bárbara Gomes de Abreu Lima, que viveu em Sabará, Maria da Costa Silva, natural e moradora de São João del-Rei; Joana Gomes, nascida em Angola e moradora de São José. Outra negra que se destacou no cenário colonial foi Chica da Silva, verificar em *Chica da Silva e o contratador de diamantes – o outro lado do mito*. (FURTADO, 2003)

Nesse cenário que abrigava indivíduos de muitas origens, na América portuguesa “o trânsito de pessoas, mercadorias, valores e concepção de mundo, fazia daquele um mundo mestiço (FONSECA, 2006, p. 65). No ambiente de mestiçagem, em todos os sentidos e modos, encontraremos os pintores, mestres e artífices e demais agentes culturais a atuar na região das Minas do Ouro. Porém, “essa via não era de mão única”, por assim dizer, conforme exposto. Um dos mecanismos da divulgação das ideias que contribuiu para fortalecimento da conexão entre os continentes, com certeza “foi a difusão dos livros e as práticas de leituras” (FURTADO, 2005, p.13). Os livros transitaram e especialmente no último quartel do século XVIII tornaram-se instrumentos da difusão das ideias iluministas. Circularam várias obras que corroíam os pilares dos estados absolutistas, dentre ele o português. Muitas dessas obras compunham as bibliotecas particulares dos homens letrados das Minas.

O cotidiano na colônia repercutiu na metrópole. O português Pedro de Rates Henequim migrou para a colônia por volta de 1702, onde viveu cerca de vinte anos em algumas localidades mineiras, “uns tempos na vila do Sabará, outros na do Serro Frio, Vila Rica, Ribeirão do Carmo, e outras mais” (ROMEIRO, 2001, p. 173). Atuou na mineração, mas no governo de Manuel Nunes Vianna, ocupou o cargo de “escrivão das execuções”. Como escrivão *ad hoc*, recebeu significativos rendimentos provenientes dos confiscos da estrada da Bahia. Ao retornar a Lisboa, acabou detido a mando de D. João V. Henequim passou a ser acusado de crime de lesa-majestade⁸ e de heresia. Ao longo do processo, relatou aos inquisidores que “nas Minas, o ambiente em que, segundo ele, aprendeu tudo o que sabia, estudando as Escrituras e minerando nos rios” (ROMEIRO, 2001, p. 172). Apesar de ter vivido nas Minas bem em seus primórdios, conviveu com muitos de seus patrícios e muita gente da terra. O próprio Henequim⁹ reconheceu essa vivência nas Minas como uma aprendizagem.

Outro português, Antônio Pereira de Souza Calheiros, natural de Braga, formado em Sagrados Cânones pela Universidade de Coimbra, instalado na Vila de São José, encontrou ambiente para desenvolver outra habilidade, a de arquiteto amador. Autor dos projetos das igrejas de São Pedro dos Clérigos em Mariana e Rosário de Ouro Preto, “ao gosto da rotunda de Roma” (BRETAS, 2013, p. 49). O ousado projeto da capela de Santo

⁸ “Lesá Magestade quer dizer traição cometida contra a pessoa do Rei, ou seu Real Estado”. A pena para esse crime: “que o condenado morra de morte natural cruelmente; todos os seus bens (...) serão confiscado para a Coroa do Reino” [...]. ORDENAÇÕES Filipinas, Livro Quinto, Título VI: Do Crime de Lesa Magestade, p. 1.153-1.154.

⁹ Pedro de Rates Henequim teve sentença como “heresiarca e condenado à pena máxima, em 21 de junho de 1744”. (ROMEIRO, 2001, p. 14)

Ovídio, em Caldelas, em Amares, Portugal, “deve ter sido concebido por Antônio Pereira de Souza Calheiros, um bracarense que desde 1732 ou 1733 estava a viver em Tiradentes” (OLIVEIRA, 2016, p. 87). Segundo o pesquisador André Guilherme Dornelles Dangelo, Calheiros inseriu-se bem na Vila de São José, onde se casou e ocupou cargos diversos na Irmandade do Santíssimo Sacramento e na Câmara de São José. Provavelmente, bem ambientado, encontrou espaço para criar e inovar:

Contrariando o gosto conservador de sua terra natal, no Brasil e principalmente em Minas, esse ‘amador de arquitetura português’ encontrou a liberdade criativa de expressão, que dentro da cultura arquitetônica conservadora existente no reino nunca encontraria. (DANGELO, 2006, 324)

Sua aclimação no campo das obras, o bom relacionamento com os mesários que acompanhavam, aprovavam e quitavam os trabalhos, tiveram registros nos documentos da Matriz de Santo Antônio, de São José:

Aos 19 dias do mês de Fever^o de 1741 nas casas do Consistório da Irmandade do Sm^o Sacramt^o desta v^a estando presentes o Prov^{or} Ant^o Pr^a de Souza Calh^{os} o Escrivão Luiz Barboza Brandão o Thezour^o Custodio Pr^a da Costa o Proc^{or} M^{el} Barb^a Passos abaixo assinados que se achavão Pr^{tes}. Pl^o d^o Prov^{or} foi proposto que elle havia mand^o fazer as obras segt^{es} a saber o Concerto do Adro desta Igr^a a jornal no qual se feza despeza q constará do Recibos. Aobra dos arco da Capellmor revestido de talha por 230^{as} e duas dúzias de Taboado de fôrro. Aobra dos caixilhos dos Coadros da Capellamor, e as paredes vestidas de talha, o resto digo de Talha por preço de 366^{8as} e tres Coartos de ouro o Resto do soalho do Corpo da Igr^a por 75/8^{as} de ouro, Etc, Etc.
E p^{los} d^{os} Irmãos e mesa foi dito q. aprovavão e davão per bem justas as d^{as} obras, e Convinhão q se pagassem dos bens da Irman^{de} etc. (DEL NEGRO, 1961, p. 182,183)¹⁰

As experiências com obras bem sucedidas para o formado em Sagrados Cânones pela Universidade de Coimbra e com a aprovação dos mesários de São José podem ter influenciado ou inspirado o provedor bracarense. Calheiros mais tarde traçaria os projetos das capelas de São Pedro dos Clérigos (1752), em Mariana e de Nossa Senhora do Rosário (1753), em Vila Rica.

¹⁰ Arquivo da DPHAN, atual ACIPHAN-RJ. Pesquisa realizada por Monsenhor José Maria Fernandes, então Diretor do Museu Regional do IPHAN de São João del-Rei, no *Livro 2 de receita e despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento*. Germain Bazin teve acesso à pesquisa de Monsenhor Fernandes e a referenciou. (BAZIN, 1956, v. II, p. 108, 109)

As influências ocorreram aqui e lá. Segundo Rodrigo Mello Franco de Andrade, os primeiros anos de Minas foram marcados pela forte presença de paulistas, mas logo chegam os brancos das províncias portuguesas do Minho e Douro; dentre os escravos predominaram os Mina, Angola e Benguela, e durante alguns anos os cativos Carijós” e enfatizou que:

Foi dêsse lastro humano, cujo cruzamento inter-racial se intensificou na medida de carência extrema de mulheres brancas e da soltura dos costumes, que emergiram os artistas e artífices aos quais devemos as obras mais expressivas da cultura mineira, dentre êles se distinguindo, na segunda metade do século XVIII, os mulatos, especialmente, no domínio das artes plásticas e da música. (ANDRADE, 1969, p. 13-14)

A via de mão dupla, conforme salientada por Paiva (2006, p. 106-122), ilustrada com a atuação de Henequim ou com a de Calheiros ao projetar edificações com desenhos inovadores, tanto para vilas da Capitania de Minas Gerais, quanto para Portugal, exemplifica a relevância do trânsito cultural.

Documentos sobre as pinturas e os pintores figuraram nas obras bibliográficas referentes às edificações mineiras. Uma das obras pioneiras é o livro *Relação Chronologica do Santuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*, publicado em 1908, em São Paulo. Nele apareceram os nomes dos principais pintores que trabalharam na edificação: João Nepomuceno Correia e Castro, Bernardo Pires da Silva e Manoel da Costa Ataíde.

Diogo de Vasconcelos publicou *A arte em Ouro Preto*, em 1934, e apresentou os monumentos arquitetônicos com seus bens integrados e história. Na parte sobre a Capela do Padre Faria, o autor fez breve e significativa apresentação do teto da capela-mor, uma das mais interessantes quadraturas de Minas:

O teto, forma de abóbada levemente abatida, finge os muros de um edifício monumental com colunas, balcões e balaústres, com a coração da Virgem pelos anjos. A pintura natural por sua vez, igualmente, à têmpera ostenta-se em vários assuntos (VASCONCELOS, 1934, p. 26, 27).

O autor teve subsídios e sensibilidade para compreender a estrutura arquitetônica que compõe a obra pictórica. Além de observação sobre os painéis das ilhargas, a *Visitação*, a *Anunciação*, o *Nascimento* e a *Adoração dos Pastores*:

Lástima é que tão maltratados se achem esses quatro mimos artísticos, nos quais a força, a união e a doçura das tintas são partes, que correspondem á preceito a naturalidade, a vida, e ao movimento das figuras. (VASCONCELOS, 1934, p. 27)

Pelo registro, observa-se que apesar da força e graça das obras pictóricas, o precário estado de conservação destacava-se.

Um conjunto de publicações da maior relevância apareceu na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criada e incentivada por seu diretor, o advogado, pesquisador e ensaísta Rodrigo Mello Franco de Andrade. No N° 3, de 1939, p. 61-102, constou a pesquisa de Luiz Jardim, sob o título *A pintura decorativa de algumas igrejas antigas de Minas*. O autor destacou as pinturas de tetos das igrejas de Sabará, Santa Bárbara, Diamantina e Serro. Jardim revelou a dificuldade em encontrar os documentos que poderiam ajudar a “resolver questões de autoria e de condições particulares em que foram executadas as pinturas – e as vastas decorações (1939, p. 64). Logo o início do artigo, destacou ser um trabalho superficial sobre as pinturas das igrejas, mas registrou:

Quanto à natureza imaterial da pintura – seu sentido plástico e decorativo, sua orientação dentro das tendências barrocas – é curioso assinalar-se que obedecia aos modelos europeus, aqui introduzidos certamente pelos mestres portugueses e pelos padres. As estampas e vinhetas dos missais antigos terão muitas vezes servido de modelo e inspiração. (JARDIM, 1939, p. 75)

O pesquisador constatou que pela qualidade plástica das primeiras pinturas, ocorreu assimilação com os modelos europeus, associadas às imagens impressas dos missais importados de várias localidades europeias. O artigo ilustrado com o frontispício do Missal Romano, publicado em Antuérpia e datado de 1744, com a cena da *Última Ceia*, em fotografias em preto e branco e imagens coloridas dos tetos, constatava o trânsito de ideias, impressos e obras. Esse artigo pioneiro, embora sem aprofundamento, abriu um universo de possibilidades e a partir dele os estudos sobre a pintura de tetos e a pinturas ornamentais poderiam ter tido um expressivo avanço, nesse sentido, o que infelizmente não ocorreu como o tema merecia.

Em 1940, a mesma Revista do SPHAN, em seu N° 4, p. 331-360, publicou a pesquisa de Salomão Vasconcelos, *Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII*. Trabalho que reuniu os diversos oficiais mecânicos que atuaram na primeira metade dos setecentos, com significativa parte deles de origem portuguesa. Enfatizou:

Na relação ora apresentada não contemplamos senão um pequeno número de ferreiros, por não interessarem estes oficiais ao objetivo de nossa pesquisa, que apenas visa os oficiais mais diretamente participantes na construção das igrejas e edifícios civis, pontes, chafarizes, calçadas,

etc. Mas, podemos informar que o número de ferreiros era enorme, maior do que o dos carpinteiros e pedreiros. (VASCONCELOS, 1940, p. 332)

Mesmo assim, o autor listou uma série de ferreiros e no trabalho apareceu grande número de carpinteiros e pedreiros, seguidos de marceneiros, serralheiros, imaginários, telheiros, latoeiros, caldeiros, rebocador, retalhador, calçador de rua, oleiros e pintores. Apenas três pintores apareceram nesse trabalho: Alexandre da Silva; Gonçalo Francisco Xavier e Francisco Xavier de Meireles Rabelo que atuaram na obra da Capela de Santa Rita. Os dados foram coletados em fontes diversas, dentre elas o *Livro dos Quintos, Atas da Câmara e Cartas de exames e provisões de ofícios*.

Na mesma Revista do SPHAN, Luiz Jardim publicou *A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina* (Nº 4, 1940, p. 155-177). Jardim analisou a obra do pintor português que atuou na região de Diamantina e destacou sua produção pictórica e suas habilidades em lidar com os tons claros, os tons escuros e ainda que:

O interesse de sua pintura, por consequência, como o da de todos os pintores daqueles tempos, repousa naquela parte que o constitui “a arte do artista”, a sua maneira individual, o seu estilo, enfim, mas dentro de uma orientação comum aqui e geralmente adotada”. (JARDIM, 1940, p. 162)

Araújo teve suas obras avaliadas e divulgadas praticamente na mesma época em que se destacava toda produção de Manoel da Costa Ataíde.

Salomão de Vasconcelos, logo em seguida, em 1941, publicou o primeiro livro dedicado ao pintor marianense Manuel da Costa Ataíde, intitulado *Ataíde – pintor mineiro do século XVIII*. Edição que colocou a vida e obra do mestre e professor de pintura em destaque:

Sabia Ataíde que nos tetos a imaginação exige qualquer coisa de etéreo, de celestial, que iluda a visão e eleve o pensamento, e que os fatos positivos da vida terrena, esses melhor se adaptam aos fundos murais ou às paredes, tanto das igrejas como dos palácios ou casas particulares. Por isso, quem contempla os quadros do artista mineiro, jamais encontrará um desvio dessa concepção. Nos tetos, plasmou êle sempre e inalteradamente as cenas mais intimamente relacionadas com os mistérios divinos, como a Ascensão, a Coroação, os trechos de céu banhados de luz e nimbo, o esvoaçar dos anjos, dos querubins, e outros detalhes simbolizantes da vida sobrenatural. (VASCONCELOS, 1941, p. 23,24)

Manoel da Costa Ataíde pintou belos tetos de igrejas em diversas localidades mineiras. Sua obra prima se destaca pela dimensão, estrutura arquitetônica e palheta

colorida, trata-se do teto da nave da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Ataíde realizou esse teto monumental, também painéis, barrados de ilhargas, ornamentação de oratórios, douramentos e carnação de imagens. Salomão Vasconcelos destacou ainda que “Ataíde modelava, de quando em vez, os seus quadros mais severos pelo que via nas estampas e livros religiosos” (1941, p. 30). Ou seja, o pintor se inspirava nas imagens que transitavam em Minas e estiveram presentes em muitas das igrejas e capelas onde atuou.

Hanna Levy¹¹ publicou na Revista do SPHAN artigos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento do barroco e das pinturas no Brasil, especialmente em Minas Gerais. Dentre eles destacaram-se três. O primeiro *A propósito de três teorias sobre o barroco*, no volume 5, p. 259-284, de 1941, o segundo *A pintura colonial do Rio de Janeiro*, no volume 6, p. 7-78, de 1943 e o último *Modelos europeus na pintura colonial*, no volume 8, p. 7-66, de 1944. No terceiro artigo a pesquisadora destacou o caráter eclético da pintura colonial e vinculou essa vasta produção aos diversos impressos que circularam pelo Brasil, inclusive em Minas. A pesquisadora salientou que as fontes inspiradoras comuns incentivavam a criação de obras executadas com inovações, com relação aos modelos, mas advertiu que “[...] só os artistas nacionais de maior talento conseguiam dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho pessoal” (LEVY, 1944, p. 7). Essa publicação de Hanna Levy acabou se tornando um dos marcos referenciais da atuação dos pintores, a apropriação dos impressos e a circularidade cultural em Minas Gerais.

Cônego Raymundo Trindade, um dos diretores do Museu da Inconfidência, publicou em 1958, a obra *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. No Capítulo V (p. 144-159), dedicado à pintura, encontram-se preciosas informações sobre o tema. Uma delas é a transcrição do documento “Condições com que se rematou a pintura e douramento da Capela-Mor de S. Francisco em preço de 400\$000”. Nos vinte e seis itens apareceram a orientação da irmandade sobre a execução dos trabalhos, os materiais, as técnicas, os preços e as condições de pagamento. Além do principal pintor, Manoel da Costa Ataíde,

¹¹ Hanna Levy (1912-1984) - alemã e historiadora da arte, emigrada para o Brasil em 1937, onde viveu até 1947. Logo após sua chegada, deu início às atividades de professora e pesquisadora em história da arte. Realizou cursos e palestras para a especialização dos técnicos do SPHAN, publicou artigos em revistas especializadas e jornais brasileiros. Em 1948, casou com Fritz Deinhard e passou a assinar Hanna Deinhard. Depois, o casal viveu nos Estados Unidos e Israel, onde Fritz faleceu. Em 1957 ela retornou aos Estados Unidos e à sua atividade de professora na New York School of Social Research, trabalhou ainda no Bard College e no Queens's College, em Nova York. Aposentou-se em 1978. (NAKAMUTA, 2010, p. 25,26)

todos pintores que atuaram na edificação foram listados nessa obra, alguns muito conhecidos e outros menos como Francisco Xavier Meireles, João de Carvalhais, João Batista de Figueiredo, Manuel Pereira de Carvalho, Francisco Xavier Gonçalves, Manoel Ribeiro Rosa, Feliciano Manoel da Costa, Manoel de Abreu Lobato e José Joaquim Viegas de Menezes¹².

No mesmo ano de 1958, o professor Carlos Del Negro, publicou *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, na Revista do PHAN, Nº 20. Apresentou e analisou pinturas de tetos e painéis de um conjunto de cidades mineiras – Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Nova Era, Itaverava, Santa Bárbara, Itabira, Ouro Branco, Caeté, São João del-Rei, Itabirito, Sabará, Santa Luzia e Prados. Ilustrada com boas imagens, algumas fotografias revelam a situação crítica de conservação das pinturas, especialmente dos tetos. Alguns deles ainda sem nenhuma intervenção, o que permite melhor análise, mesmo sendo as fotografias em preto e branco. Já no Nº 29 da mesma revista, editada em 1978, Del Negro publicou *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. O professor apresentou e analisou o conjunto de pinturas de Diamantina, Couto Magalhães, Inhaí, Conceição do Mato Dentro, Congonhas do Norte, Santo Antônio do Norte, Córregos, Costa Senna, Serro, Itapanhoacanga, São Gonçalo do Rio das Pedras, Alvorada de Minas, Santa Antônio do Itambé, Minas Novas, Chapada do Norte, Berilo e Arcanjo. As pesquisas e publicações de Del Negro ampliaram sobremaneira as informações sobre as pinturas em Minas.

A coleção *Brasiliensia Documenta*, em seu terceiro volume, trouxe *A Basílica do Senhora Bom Jesus de Congonhas do Campo*, de Edgar de Cerqueira Falcão, de 1962. Obra que apresentou recibos de pagamentos referentes às diferentes etapas da obra do santuário, dentre estes os efetuados aos pintores que atuaram nos tetos da capela-mor, nave, painéis e pinturas ornamentais dos retábulos. Além do mestre Antônio Francisco Lisboa, atuaram nessa obra um grupo pintores mineiros, como os marianeses Manoel da Costa Ataíde, João Nepomuceno Correia e Castro e Francisco Xavier Carneiro, Bernardo Pires da Silva, João de Carvalhais e Joaquim José da Natividade. Ambos realizaram

¹² José Joaquim Viegas de Menezes, natural de Vila Rica e padre, recebeu pagamento pelo trabalho de “alimpar e retocar os painéis da sacristia, 1819-1820”. Em 1794, ele partiu para estudar em Coimbra, mas adoeceu e acabou por ficar em Lisboa, onde contou com a amizade e o apoio de Frei José Mariano da Conceição Veloso. Na Oficina tipográfica, calcográfica, tipoplástica e literária do Arco do Cego adquiriu completos conhecimentos teóricos e práticos da arte de gravar. Voltou à pátria ordenado sacerdote. De sociedade com Manuel José Barbosa, habilíssimo mecânico português residente em Vila Rica, criou a primeira oficina tipográfica de Minas, fabricando-a inteiramente e apenas com os escassos recursos da terra. (TRINDADE, 1958, p. 188)

diversos trabalhos pictóricos, desde as pinturas dos tetos, douramentos e até a carnação de imagens.

O professor e pesquisador Ivo Porto de Menezes publicou *Manoel da Costa Athaide*, na série Biografias de Artistas Mineiros, Nº 1, editado pela Escola de Arquitetura da UFMG, em 1965. Edição que reuniu documentos referentes às obras do mestre pintor, professor de pintura e outros sobre sua atuação, seu testamento e inventário de bens. Judith Martins, a autora do *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, publicado em dois volumes pela Revista do IPHAN, Nº 27, em 1974, registrou a atuação dos mais distintos trabalhadores das edificações civis e religiosas mineiras. Publicação bem estruturada e com informações sobre as datas, serviços, pagamentos e locais executados. Fonte obrigatória para qualquer pesquisa histórica, principalmente pelo desaparecimento de documentos, felizmente registros nessa obra. Posteriormente, em 2005, Adalgisa Arantes Campos publicou *Manoel da Costa Ataíde – Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, obra relevante e que trouxe ainda ensaios de outros pesquisadores, inclusive de Ivo Porto de Menezes.

O Nº 18 da Revista do PHAN, p. 11-47, de 1978, publicou postumamente a pesquisa de Rodrigo Melo Franco de Andrade, *A pintura colonial em Minas Gerais*. Um painel amplo sobre a arte da pintura, seus mestres atuantes nas diversas localidades mineiras e destacou:

Entretanto, as fontes acessíveis para o estudo da pintura tradicional em Minas são insuficientes e, em geral, pouco elucidativas. As próprias obras dos pintores mais antigos desapareceram na quase totalidade, ou sofreram tamanhas alterações que mal se prestam ao exame. (ANDRADE, 1978, p. 12)

O pesquisador levantou 104 pintores que atuaram em Minas e dentre eles trabalharam na sede de São José, a atual Tiradentes: Francisco da Silva (1737/1738), Luiz da Silva (1738/1758), João Batista (da Rosa) (1738/1758) e Antônio de Caldas (1745/1754). Rodrigo Melo Franco de Andrade efetivou a pesquisa, mas não redigiu as notas, deixou sua obra inconclusa nessa parte.

No período de 1969 a 2013 se editou a Revista Barroco¹³, com trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre as artes desse período. Na edição de Nº 12, de 1982/83, apareceram dois artigos sobre pinturas, o de autoria da professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira: *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo*

¹³ A Revista Barroco surgiu na Universidade Federal de Minas Gerais, sob a coordenação do professor, pesquisador e ensaísta Affonso Ávila. A edição Nº 20, de 2013, teve coordenação de Cristina Ávila, homenagem a Affonso Ávila e dedicação ao professor José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima (*in memoriam*).

Rococó – que analisou as pinturas em perspectiva mineiras, desde as “recém-introduzidas” até as executadas no século XIX. Esse estudo trouxe contribuição e ampliação sobre o tema, inseriu o nome de Joaquim José da Natividade no cenário artístico, identificado por ela em São Tomé das Letras. Natividade teve atuação em diversas localidades da região de São João del-Rei. O outro artigo publicado foi *Manoel Victor de Jesus, Pintor Mineiro do Ciclo Rococó*, do pesquisador Olinto Rodrigues dos Santos Filho. O mestre e professor de pintura que atuou na região de São José. Nesse artigo, além de análise e das primeiras referências sobre o pintor, incluiu-se farta documentação sobre as obras por ele executadas.

Os estudos dos variados aspectos do período colonial mineiro tiveram avanços com a expansão da pós-graduação em História, na USP, na década de 1950. Numa segunda fase, ocorreu franco desenvolvimento na UFMG, UNICAMP e UFF, com os cursos de pós-graduação, mestrado e doutorado. Mais recentemente, esse período tem sido tema de estudos em outras universidades brasileiras – “com rigor metodológico e preocupação de se nortear a partir de um viés teórico e de uma problematização do objeto” (FURTADO, 2005, p. 4). O interesse pelas pinturas de tetos, as quadraturas e as pinturas ornamentais das edificações antigas de Minas aumentaram. Um dos mais conceituados pesquisadores do tema, Magno Moraes Mello, professor da UFMG/FAFICH, criou o grupo de estudos *Perspectiva Pictorum*¹⁴, que reuni anualmente pesquisadores brasileiros e estrangeiros para apresentarem seus trabalhos, assim contribuir para o enriquecimento dos aspectos que envolvem a pintura. Cada evento do grupo *Perspectiva Pictorum* resulta em uma publicação, que enriquece sobremaneira a bibliografia sobre o tema. Mais recentemente, os trabalhos do *Perspectiva Pictorum* têm sido realizados virtualmente, em consequência da pandemia.

Os trabalhos acadêmicos têm gerado imensuráveis avanços no campo da pesquisa sobre o tema pintura, quadratura e trânsito cultural. Seria impossível listar todos aqui, mas destacamos dois por sua relevância e pertinência para com a presente tese: *Usos e impactos de impressos europeus na configura do universo pictórico mineiro (1777-1830)*¹⁵, da autora Camila Fernandes Guimarães Santiago, que investigou os impressos

¹⁴ O grupo *Perspectiva Pictorum*, fundado em 2007 e coordenado pelo professor Magno Moraes Mello, conta com a participação de alunos da graduação e pós-graduação do departamento de História da UFMG, mas consta também em seu núcleo pesquisadores do Brasil, da Colômbia, da Espanha, da Itália, da França e de Portugal. (MELLO, 2013, p. 9)

¹⁵ *Usos e impactos de impressos europeus na configura do universo pictórico mineiro (1777-1830)* Camila Fernandes Guimarães Santiago, tese de doutoramento apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2009, [mimeo].

européus que circularam por Minas. As estampas apropriadas influenciaram gerações de pintores, que ornamentaram tantas edificações. E *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)*¹⁶, de Kellen Cristina Silva, em investigação sobre os artistas atuantes na região da Comarca do Rio das Mortes, com destaque para as obras dos pintores Manuel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo e Joaquim José da Natividade, a relação dos mestres, as irmandades comitentes e o ambiente de produção pictórica. Como resultado de seu trabalho acadêmico¹⁷, o pesquisador Alex Fernandes Bohrer lançou em 2020, em pleno período de quarenta da Covid-19, o livro *O Discurso da Imagem – Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*, propiciou ao público obra com ampla reflexão sobre a produção pictórica vinculada ao trânsito, apropriação e recriação de obras a partir das imagens impressas em missais.

Desde a publicação da pesquisa de Luiz Jardim, na Revista do SPHAN, Nº 3, de 1939, que vinculou a pintura de tetos de igrejas mineiras às gravuras se produziu um significativo grupo de publicações. Porém, boa parte dessas obras abordou a produção de Manoel da Costa Ataíde, situação bem semelhante ao que aconteceu com a produção de Antônio Francisco Lisboa, que recebeu imensurável atenção em detrimento às obras de outros mestres da arquitetura, escultura e talha. Fator contribuidor para isso pode ter sido o enfoque explorado pelos modernistas paulistas ao acentuar a genialidade e o mulatismo do Mestre Aleijadinho. Ao destacar acentuadamente aos dois nomes da arte mineira, ocorreu lacuna expressiva não somente bibliográfica, mas de conhecimento, estudo, divulgação e conservação da obra de pintores da envergadura de Antônio de Caldas, Bernardo Pires da Silva, Francisco Xavier Carneiro, Joaquim José da Natividade, Manoel Victor de Jesus e Venâncio José do Espírito Santo. Esses pintores ficaram praticamente desconhecidos tanto dos pesquisadores quanto do público. Somente agora com os avanços dos trabalhos acadêmicos as obras destes artistas ganham visibilidade, os documentos que registram suas atuações recebem atenção e análises. Consequentemente, esses novos trabalhos contribuem para o enriquecimento da produção pictórica de Minas e para a História da Arte.

¹⁶ *O Caminho das Flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes”*, Kellen Cristina Silva, tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2018, [mimeo].

¹⁷ BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barro Mineiro*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2007, [mimeo].

Diante universo pictórico rico, consideradas as condicionantes do ambiente sociocultural do período colonial mineiro, com a atuação dos *passeurs culturels* (GRUZINSKI, 1997, p. 10), ocorreram inúmeras trocas de conhecimentos e vivências. A consequência dessas trocas resultou em mistura, uma mestiçagem em todos aspectos, muito além das relações físicas. Ao considerar ainda a grande mobilidade dos agentes culturais, em especial dos mestres e artífices, dentre eles os pintores e suas oficinas, todos circularam atendendo as demandas das irmandades e confrarias, as comitentes das obras. Há a hipótese de um circuito de povoados, arraiais e vilas por onde passaram e atuaram, deixaram suas obras em edificações, como as matrizes, capelas e edifícios civis. A presente tese pretende identificar as localidades e os bens arquitetônicos contemplados e complementados com as pinturas artísticas e ornamentais, bem como seus autores. Pretende-se analisar os elementos pictóricos e a interação desses com os demais elementos que estruturam as complementações arquitetônicas, implantadas em São José e seu entorno. Associar as informações possíveis sobre os variados aspectos das relações entre os comitentes e os contratados – aspecto que infelizmente tem documentação reduzida e parte da subsistente encontra-se em crítico estado de conservação. Além de investigar sobre as primeiras ações de restauração, quando ainda havia possibilidades de se encontrar vestígios do *modus operandis* de cada pintor.

Pelo vasto território da antiga São José, com seus povoados e arraiais, em sua conformação setecentista, circularam pintores que executaram pinturas distintas. Nesse território delimitado, que compunha a Comarca do Rio das Mortes, propomos traçar um circuito pictórico, para identificar e analisar essa produção artística, tão significativa para a complementação e o diálogo com a arquitetura.

A ampla mobilidade caracterizou o período colonial. Ela impulsionou as trocas de tantos bens, que possibilitaram condições para que as edificações mineiras fossem dotadas de elementos artísticos. Esse ambiente propiciou a atuação de muitos agentes culturais – os *passeurs culturels* (GRUZINSKI, 1997, p. 10), dentre eles mestres-pedreiros, arquitetos, entalhadores, escultores, douradores e pintores, que circularam para atender as demandas dos comitentes. O conjunto pictórico da sede de São José e seu entorno direto é o objeto de estudo da presente tese. Não apenas o elemento artístico em si, mas as circunstâncias em que foram propostos a partir dos termos de contratação. Ainda, as relações entre comitente e contratado, das espacialidades contempladas com as pinturas e o diálogo com os demais elementos ornamentais das edificações. O histórico

da conservação desses bens culturais, que podem nos fornecer dados sobre diferentes aspectos da edificação, inclusive das pinturas. Nesse caso envolve-se também os dados sobre as intervenções, especialmente as artísticas, geralmente bem documentadas.

A presente tese objetiva compreender e analisar o meio ambiente que antecedeu todo processo de produção pictórica da antiga São José; desde as primeiras ocupações, o desenvolvimento urbano, a espacialidade e as edificações contempladas com elementos pictóricos. A análise e a compreensão das transformações dos ambientes onde se encontram esses elementos artísticos tornaram-se elementares, pois neles se encontram as questões pertinentes ao urbanismo, a arquitetura, a circulação da produção para o abastecimento e o trânsito de cultural. Pretende-se abordar os diversos aspectos que propiciaram essa produção artística e dentro das possibilidades, as mediações entre os envolvidos e as obras executadas. As pinturas como obras de arte precisam de manutenção e conservação, muitas delas passaram por intervenções que geraram memórias. O histórico das intervenções também mereceu investigação, pois podem revelar dados sobre sua produção.

Após delimitada a área de estudos, a sede de São José e seu entorno direto, no contexto dos séculos XVIII e XIX, procedeu-se levantamento prévio das edificações que provavelmente teriam pinturas. A cartográfica setecentista e a atual foram de grande contribuição para essa etapa. Procedeu-se a visita das edificações e realizou-se a documentação fotográfica dos elementos artísticos para tornar possível a análise detalhada de cada bem contemplado com tetos pintados e pinturas ornamentais. Em alguns casos, permitiram visitas aos arquivos para consulta.

Surgiram inúmeras indagações. O porquê as pinturas foram tão amplamente usadas nas edificações do referido período. O que elas objetivavam além da complementação da decoração artística de cada exemplar e a destinação. Quais as fontes inspiradoras utilizadas pelos pintores, como se apropriaram as informações visuais e executaram suas obras. As possíveis referências entre os comitentes e os contratados para a execução dessas obras e o modo operativo para executá-las. Os artistas que transitaram para atender os comitentes nas diferentes localidades dessa região. Os registros e análise dessas pinturas ao longo do tempo, a situação de conservação e o histórico das intervenções – aspectos que norteiam a presente tese.

Enquanto tudo circulava, cada pintor desenvolveu suas habilidades e sua linguagem ao executarem suas obras. Ao mesmo tempo que irmandades se esmeravam para levantar recursos financeiros e destiná-los às obras. Os construtores sempre quiseram

que seus templos recebessem o melhor e do gosto “moderno” – expressão bastante presente nos documentos firmados entre os comitentes e os pintores, a exemplo do “Termo de Resolução em mesa respeito ao ajuste da pintura que fazem o Prov^{or} e mais oficiais, desta Irmand^e do S^{or} dos Passos, da Matriz desta Villa de S. Jozé” – “conforme o uso moderno”, (*Livro de Acordãos da Ird^e do Senhor dos Passos, Matriz, 1722 – 1829*). O “moderno” naquele momento representava o Rococó, com sua gramática de formas e novo cromatismo, que se destacavam em contraste com a talha joanina profusa e folheada a ouro. Ao se utilizar desse “moderno”, as irmandades instaladas na Matriz de Santo Antônio dotaram seus espaços com pinturas, nos tetos, respaldos, barrados, armários e outros. Gosto que acabou por influenciar na ornamentação pictórica de outras edificações.

Alguns termos firmados entre as partes registraram informações significativas, bem como outros documentos complementares sobre as obras, a exemplificar a consulta sobre a obra a Igreja de Santo Antônio de Itaverava, registrada por Adriano Ramos (2002, p. 111):

[...] Mandou a Meza informar o Arquitecto, o qual satisfez dizendo que se tinhão feito os apontamentos e risco, e o menor lanço que se obtivera fora a quantia de vinte tres mil cruzados offerecido por Manoel Fernandes Quintão, como expunha o Ouvidor do Rio das Mortes Ignácio Joze Alvarenga, e que do instrumento, e risco, que offerecerão mostrava ter esta capella-mor trinta e seis palmos de largo, e em toda altura cincoenta e oito, havendo de ser executado em madeira de cedro; reformado o madeirame da capella-mor e forrado de novo com seu moldurado no dito; o arco do cruzeiro cheio de ornatos, credenciais entalhadas, tudo pintado de cores de pedras e dourados não só os corpos já expostos; mas tambem os lados da capela-mor com seus paineis, por se achar toda a igreja completa com o maior aceio e decencia do culto de Deos e só o mencionado esta no mais deplorado estado, e muito indecentissimo. Que os jornais dos operarios em America erão muito mais vantajosos, que os de Lisboa, e por consequência as obras de muito maior valor; que o requerido era grande porção da obra e toda essta extraordinária figura. [...]¹⁸

O documento acima é rico de informações sobre a obra, o custo, o andamento e os serviços a se concluir e como executá-los. Destaca como deve ser a pintura de fingimento e a curiosa comparação de preço de mão de obra em Lisboa e na colônia.

Os termos firmados entre as partes e os demais documentos sobre o tema compõem uma base de informações necessárias para a presente tese. Investigações ocorreram nos seguintes arquivos: em Tiradentes, no Arquivo do Instituto Histórico e

¹⁸ Arquivo Histórico Ultramarino, Caixa 128, Doc. 50. Consulta da Mesa da Consciência e Ordens sobre as obras, ornamentos e alfaias de que necessita a Igreja Matiz de Santo Antônio de Itaverava, Bispado de Mariana, 1788.

Geográfico de local, Arquivo Irmã Cláudia e no Arquivo do ET – IPHAN; em São João del-Rei, no Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, onde está armazenada a documentação da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, e no Arquivo Histórico de São João del-Rei – ET – PHAN; em Mariana, Arquivo Histórico de Mariana, Casa Setecentista – IPHAN e Arquivo Eclesiástico da Diocese de Mariana; em Ouro Preto, no Arquivo Histórico de Ouro Preto, Casa Setecentista – IPHAN e no Museu da Inconfidência; em Belo Horizonte, no Arquivo Público Mineiro, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Arquivo do IEPHA, Arquivo da SR – IPHAN; no Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Arquivo Central do IPHAN, Centro de Conservação e Restauração Técnico Administrativo Edson Motta, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; em Salvador, no Arquivo Histórico da Santa Casa da Bahia, Centro de Memória Jorge Calmon e no Arquivo Municipal de Salvador.

Em alguns casos, o rol de informações localizadas nos arquivos facilitou a identificação de autoria e proporcionou melhor entendimento sobre a execução das pinturas. Existem obras sem qualquer referência documental, mas também há documentos sobre certas obras que desapareceram, por circunstâncias diversas. A obra *A Cripto-História de Arte - análise de obras de arte inexistentes* (SERRÃO, 2001) subsidiou a análise e facilitou a compreensão desses aspectos, ou melhor, dessas lacunas ocorridas ao longo do tempo, com o desaparecimento das obras. Na parca documentação existente sobre os termos de ajustes entre os comitentes e pintores, os inventários *post mortem* e testamentos, esforços ocorreram e objetivaram subtrair dados nas entrelinhas, “indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula” (GINZBURG, 1991, p. 178), para compreender as técnicas e os materiais aplicados, as informações sobre o *modus operandis* dos artistas e suas oficinas.

Envidados esforços para encontrar o maior número de informações sobre as intervenções ocorridas nas edificações contempladas com ornamentação pictórica. Através dos registros dos processos de restaurações, há a possibilidade de se encontrar marcas feitas pelos pintores para traçar suas obras. Esses registros auxiliam na análise das técnicas que os artistas empregaram para executar suas pinturas, desde as mais simples até as mais complexas, como as quadraturas.

Pode-se perceber como realizaram essas intervenções de restauração e suas consequências. Algumas delas interferiram e comprometeram a leitura visual das obras. Em muitos casos, após as obras, por motivos diversos, os elementos artísticos logo precisaram de nova intervenção, principalmente pelo fato dos projetos de intervenção não

contemplarem a edificação com um todo, sem incluir obra estrutural. Também, por falta de orientação e de manutenção das edificações. Nesse aspecto, a documentação pesquisada nos arquivos do IPHAN, já citados, forneceram subsídios para melhor compreensão da situação das obras pictóricas, antes, durante e depois das intervenções de restauro.

Encontramos pinturas do início do século XIX, ainda sem nenhuma intervenção de restauração, com suas tonalidades bem próximas às idealizadas pelos autores, mas outros em situação dramática de conservação, com risco de perdas irreparáveis.

Ao investigar sobre as obras pictóricas das edificações de uma vila setecentista que chegou a ser uma das maiores produtoras de ouro no século XVIII, como São José, pode gerar resultados inusitados. Através do estudo das pinturas, compreende-se como atuaram os agentes culturais – alguns deles, os pintores, e como ocorreu o desenvolvimento sociocultural da área em tela. Tentar identidicar o autor de cada obra, ao localiza-lo, chegar às “linhas que convergem para o nome dele e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido” (GINZBURG, 1991, p. 175). São José e seus arraiais tiveram condições econômicas para dotar suas edificações com o que havia de mais “moderno” e mais sofisticado em termos de arquitetura e ornamentação pictórica. Por isso, o legado desse período constituiu fabuloso patrimônio cultural.

Ao mesmo tempo em que os arraiais se fortaleceram e se estruturaram urbanisticamente, iniciou-se o processo emancipatório em São José. Ainda no século XVIII, ocorreram os desmembramentos de termos eretos em vilas, como os arraiais de São Bento do Tamandoá, a 20 de novembro de 1789; dos Carijós, a 19 de setembro de 1790; de Igreja Nova, a 14 de agosto de 1791 (VELLOSO, 2013, p. 71). Independente da instalação de novas vilas, os mestres pintores e suas oficinas transitavam pelos variados locais onde havia demanda para realizar seus trabalhos. Cada um levava sua cultura visual, suas experiências executadas e seus acervos de imagens – suas fontes inspiradoras, a serem exibidas aos possíveis comitentes.

Para o desenvolvimento da tese, propusemos seis capítulos e neles apresentamos as reflexões pertinentes a cada um, de modo a facilitar a compreensão do desenvolvimento do tema “Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José – contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX”.

No **Capítulo 2** – “As contribuições artísticas europeias e seus desdobramentos no Brasil e em Minas” – a partir das experiências pictóricas, em especial as italianas, até a chegada do pintor florentino Vincenzo Baccherelli (1672-1702) a Portugal, quando se introduziu uma nova linguagem pictórica, a pintura ilusionista. A partir das experiências lisboetas; logo teve difusão, apropriação e execução nas edificações portuguesas em distintas regiões. Consequentemente, essas soluções artísticas chegaram aos domínios lusos, inclusive a colônia brasileira, da mesma maneira que outras ideias, objetos e experiências transitaram entre Portugal e a América Portuguesa. Pintores emigrados para o Brasil vieram com suas experiências, memórias, culturas visuais e possíveis impressos, muitos deles se instalaram em Minas. A diversidade de impressos influenciou toda produção artística. Eles se tornaram fontes inspiradoras, traziam as inovações e ensinamentos de que maneira se executavam as pinturas em tetos. Os impressos, seus autores, sua produção e distribuição também constituem um conjunto de expressivo interesse para o entendimento do desenvolvimento das artes. A partir desses subsídios e da ambientação, pretende-se compreender/conhecer a produção pictórica.

No **Capítulo 3** – “A Comarca do Rio das Mortes e a Vila de São José” – localizada e apresentada a área delimitada para o estudo, a antiga São José, que compunha o termo da Comarca do Rio das Mortes, que juntamente com a Vila de São João, as duas únicas da comarca, ocupavam vasta área territorial, toda a parte sul das Minas. O *locus* dos acontecimentos, com sua história local, cultura e econômica subsidiam a compreensão do desenvolvimento do conjunto urbanístico e arquitetônico, onde encontram as obras pictóricas. As edificações primitivas, de terra e cobertas por palhas, aos poucos tiveram substituição por construções mais sólidas, a empregar outros materiais, técnicas e formatos, ao mesmo tempo em que a localidade se estruturava urbanisticamente, com seus arruamentos e equipamentos. Essas transformações ocorreram a partir do momento em que os habitantes se instalaram efetivamente. Com as localidades mais consolidadas e com os recursos advindos das atividades minerárias, do comércio e as agropastoris, ocorreram transformações. Os mestres pintores e suas oficinas circularam e as edificações religiosas receberam as pinturas de tetos e as pinturas ornamentais. Algumas casas residenciais também tiveram tetos, paredes e outros ornamentados com pinturas.

No **Capítulo 4** – “Arquitetura e pinturas da Matriz de Santo Antônio” – a origem e o desenvolvimento dos estilos Barroco e Rococó na Europa e como se difundiram em Minas Gerais, especialmente em São José, através dos tetos pintados na Matriz de Santo Antônio. Nesses tetos o Barroco e o Rococó dialogam e as vezes se difundem, por isso se

faz necessária a análise detida. As pinturas compõem a ornamentação de vários ambientes da Matriz, que juntamente com outros elementos artísticos, contribuem para que ela seja um dos templos mais significativos do período colonial mineiro.

No **Capítulo 5** – “A influência do conjunto pictórico da Matriz de Santo Antônio nas edificações de São José, seu entorno e a presença de Manoel Victor de Jesus” – a partir da ornamentação da Matriz, as capelas de São José também receberam pinturas, em algumas essa arte ganhou expressividade. Os elementos pictóricos tornaram-se fundamentais para a completamentação dos espaços edificados. A arte da talha e a arte da pintura dialogam e cumprem a função de embelezar os templos. Além das capelas, houve influência na determinação das escolhas de outras irmandades construtoras de matrizes dos locais próximos a São José. Os comitentes contrataram mestres pintores para dotar suas igrejas com ornamentação pictórica e de gosto “moderno”. Manoel Victor de Jesus foi o mestre que teve atuação nas matrizes, capelas e passos pesquisados. Ele executou suas habilidades de artífice das artes em muitas edificações, por isso recebeu atenção especial ao final desse capítulo.

No último capítulo da tese, procuramos enfim, amarrar nas conclusões finais num arcabouço teórico que sustente as relações entre o trânsito e a mestiçagem cultural – as trocas, apropriações e recriações, principalmente através das diferentes fontes inspiradoras da produção pictorial da Matriz de Santo Antônio, das capelas, passos e edificações civis, bem como a influência na ornamentação pictórica das matrizes vizinhas. O ambiente colonial, os fatores econômicos e a demanda das irmandades construtoras propiciaram a circulação de muitos mestres e artífices, que legaram à Minas um patrimônio cultural diferenciado e enriquecido com suas pinturas.

2. AS CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS EUROPEIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL E EM MINAS

Não se pode duvidar que a gravura seja huma arte nobre; e digna de todos os louvores porque entre ella, e a pintura se descobre a mesma relação, que esta tem com a Natureza. A pintura principalmente consiste em huma imitação exacta assim do contorno, como dos claros e escuros dos objectos, que a Natureza apresenta, e isto mesmo he, o que faz o maior merecimento da gravura. O pintor faz huma differença entre a luz do dia, e a do Sol, e isto mesmo faz o gravador. Em huma palavra nada ha, do que se executa com o pincel, que se não possa imitar com o buril.

Gerardo Lairesse (1640-1711) *Princípios da arte da gravura (...)*. Casa Literária do Arco do Cego, 1801.

2.1 Os precedentes italianos e a influência estrangeira em Portugal

A Itália teve amplo desenvolvimento da pintura entre os séculos XVII e XVIII, mas o fenômeno pictórico teve início no século XVI. Roma tornou-se um polo de produção de pintura perspectica, introduzida por pintores que lá chegaram e posteriormente com os talentos locais. Segundo o pesquisador Magno Moraes Mello:

A existência de um modelo ou formulário do gênero quadratura em Roma constituiu-se pela atividade individual de artistas não romanos, como Balssare Peruzzi (1481-1536) no século XVI, para alcançar o ponto mais elevado no uso e na teoria da quadratura, isto é, a obra pictórica e tratadística de jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) (MELLO, 2011, p. 128).

A produção pictórica italiana exerceu forte influência por toda Europa. Os modelos da quadratura italiana propagaram-se de forma profusa também em Portugal (FARNETI, 2013, p 119). Seja pela circulação dos tratados de arquitetura, pintura, de perspectiva e muitas gravuras sobre os mais variados temas. Além dos textos sobre a *ichnographia*, a *orthographia* e a *schaenographia*, que chegavam com a vinda de artistas e cientistas estrangeiros, que em viagens de estudos traziam a cultura mais atual

(VITORINO, 2013, p. 145). Ocorreu também o desenvolvimento promovido pelo ensino ofertado pelos jesuítas, do século XVI até meados do XVIII. Um dos grandes destaques foi o padre Inácio Vieira (1678-1739) – professor de matemática da Companhia de Jesus em Roma. Os jesuítas acabaram expulsos, por iniciativa do Marquês de Pombal, tanto da Coroa, quanto das colônias, inclusive do Brasil. Na Capitania de Minas, a Coroa Portuguesa não permitiu a entrada dos jesuítas: Minas não passou pela terrível experiência que tiveram outras regiões do Brasil que, após disporem por longo tempo de um sistema sólido de ensino, de repente viram tudo desaparecer, pela expulsão pombalina de 1759 (FILGUEIRAS, 2007, p. 165). Ocorreu, então, uma ruptura do processo de ensino já implantado. O ensino em Minas tinha diversidade de fontes e frequentemente precárias, por isso as famílias abastadas enviavam os filhos para os estudos em Portugal.

Entre o final e início dos séculos XVII e XVIII, artistas tiveram significativa mobilidade. Muitos circulavam em busca de oportunidade de trabalho. Alguns artistas estrangeiros chegaram a Portugal, com a predominância italiana. Eles influenciaram toda produção artística lusitana e dentre eles se destacaram João Frederico Ludovice (1673-1752), Nicolau Nasoni (1691-1773), Filippo Juvarra (1678-1736), Vincenzo Bacherelli (1672-1745) dentre outros. Artistas praticamente desconhecidos em suas localidades de origem, mas em Portugal conseguiram reconhecimento e prestígio pelo trabalho realizado. “Pelo virtuosismo técnico, o gênio versátil e a capacidade de se adaptarem com facilidade aos gostos de uma nova clientela e as condições de trabalho num país diferente [...]” (MELLO, 2011, p. 124). Esses artistas conseguiram espaço para a produção e influenciar o meio artístico, com a formação de novos talentos.

A pintura arquitetônica ilusionista em Portugal atingiu um universo vasto, mas até o presente momento sem catalogação geral, portanto, ainda não é totalmente conhecida. Trata-se de campo fecundo para as investigações da história da arte, pois requer um olhar atento para a problemática da perspectiva, geometria, óptica e matemática. Tentar compreender essa produção artística sem considerar a tratadística, pode ser comprometedor para o entendimento de pintura barroca. Pintura arquitetônica, ilusionista, de perspectiva ou mesmo o termo quadratura são denominações comuns para o mesmo tipo de arte, sobretudo no período barroco, “substituir” as arquiteturas feitas de sólidos e de espacialidade imutável das representações perspectivas ou anamórficas por espaços ilusórios criados pelas decorações e pinturas perspectivas que modificam a percepção do espaço (RIEL, 2013, p. 221). Essas obras simulam falsas arquiteturas,

utilizando-se de fingimentos, com colunatas, balcões, mísulas, parapeitos, guirlandas, vasos e flores. Há que se ressaltar que foi no período de D. João V, quando ocorreu o seu apogeu, o monarca promoveu grande incentivo às artes em seu reinado, “nos grandes centros (Lisboa, Coimbra, Évora), quer em igreja e palácios provincianos” (SERRÃO, 1990/2, p. 124).

O precursor da pintura arquitetônica em Portugal foi o pintor toscano Vincenzo Bacherelli (1672-1745), nascido em Florença e aí mesmo falecido. Após estudar com Antonio Domenic Gabbiani, frequentou a escola de Alessandro Gherardini, com quem realizou algumas obras. Por volta de 1701 recebeu convite para trabalhar em Lisboa, “foi enviado por Giuseppe I de Braganza, Carlo Sicinio Bibiena” (RIEL, 2013, p. 215). Portanto, como afirmou o pesquisador Robert Smith (1969, p. 114), “êste gênero italiano de pintura barroca de teto foi trazido a Lisboa em começos do século XVIII por Vincenzo Bacharelli”. Onde se aclimatou de maneira bem satisfatória.

No período em que atuou em Portugal, em torno de 1702 a 1719, trabalhou em diversas obras, inclusive na Sé lisboeta, mas a única subsistente é a pintura na portaria de São Vicente de Fora, em Lisboa, na qual denota-se certa influência do pintor Pietro de Cortona. O pintor realizaria a pintura do coro e da capela-mor da igreja, mas houve um entrevero seu com os religiosos de São Vicente de Fora. O rei expediu despacho favorável aos monges e o pintor acabou se retirando de Lisboa, sem realizar as obras.

A presença do pintor florentino Bacherelli em Portugal representava um avanço, pois consigo trazia nova experiência, um vocabulário pictórico expressivo e uma cultura visual, já experimentados por outros pintores como Pietro da Cortona, San Giovanni, Jacopo Chiavistelli, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli – artistas responsáveis pela criação de um formulário tipicamente florentino, que seria transmitido a Portugal via Vincenzo Bacherelli (MELO, 2011, p. 140). Essa nova linguagem pictórica romperia parcialmente com a tradição difundida e dominante em praticamente todo território luso – o brutesto – que trataremos mais adiante.

O Mosteiro de São Vicente de Fora é uma das edificações icônicas do universo arquitetônico lusitano, marco que rememora desde D. Afonso Henriques (1109-1185), o fundador do reino, passando por D. Sebastião (1554-1578), D. João IV (1604-1656), D. Pedro II (1648-1706) e D. João V (1689-1750) – o Magnânimo – este o comitente da obra de Bacherelli. A partir dessa intervenção pictórica com recursos arquitetônicos,

(SANTOS, 1962, p. 13-14) “irá determinar toda uma nova mentalidade da decoração espacial dos interiores”. Ao longo do reinado de D. João V e de D. José I, ocorreu a internacionalização da arte em Portugal, uma espécie de italianização cultural. A presença e atuação de outros artistas como: “Pierre-Antoine Quillard (c.1703-1733), que chega em 1726 e se torna pintor régio de D. João V, Giulio Cesare Temine, Termine ou Theminé (act.1710-1734), Nicolau Nasoni (1691-1773), Giovanni Grossi (1719-1781) e Pasquale Parente (?-1793), todos eles responsáveis pela realização de tectos em Portugal e mestres, directos e indirectos, de pintores portugueses.” (REIS, 2006, p. 86) Vincenzo Bacherelli deixou sua terra natal como um pintor de pouca expressão, mas tirou proveito de sua formação italiana, com dois dos melhores figuristas toscanos do final do século XVII. Esse frequentou ateliers de pintores diversos, teve contato com obras concluídas e em processo de execução, acompanhou o que acontecia no campo da arte da pintura:

Vincenzo Bacherelli adquiriu uma educação acima da média, mantendo uma sólida base além de um domínio de segredos e truques de oficina, como, por exemplo, a habilidade no desenho e na composição de qualquer cena figurativa, efeitos de escorso, variação do ponto de vista em relação ao suporte, como ainda o contato com formulários mais modernos do barroco que ainda eram desconhecidos em Portugal. (MELLO, 2009, p. 108)

Conforme as observações do pesquisador Magno Moraes Mello, um dos principais estudiosos da obra e da vida de Bacherelli, quando executou a pintura do teto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, já era um artista maduro. Ele atuou como um pintor de quadratura e deve ter aprendido essa arte, anteriormente, com a experiência nas obras executadas em Florença. Há ainda que se considerar seus estudos sobre os tratados especializados, principalmente dos mais populares entre os pintores, os de Vignola-Danti, Sebastiano Serlio e Giorgio Vasari – ponto de partida para muitos quadraturistas.

O teto pintado por Bacherelli na Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora pode ser inserido no grupo das pinturas monumentais. Nele, o recurso angular da forma ilusória lembra os padrões empregados pelo mestres florentinos. Mas também as formas de Andrea Pozzo na citação do varandium curvilíneo balaustrado (FARNETI, 2013, p. 119). Nos balcões semicirculares, com a projeção da balaustrada circundante, torna-se saliente e capaz de projetar-se ao espaço do espectador através das mísulas. Entre os cantos aparecem balcões semicirculares, cartelas, cimalthas, mísulas, balaustradas, guirlandas,

arcos abatidos, fustes, conchas, flores, muitas flores. Anjos com cabeças aladas e anjos de corpo inteiro que ostentam cartelas – cada uma apresenta cena com figurados. Há uma profusão de detalhes. Mesmo a sala dotada de pé direito razoavelmente baixo, com os recursos pictóricos arquitetônicos o teto ganhou profundidade e é encerrado com a cena que apresenta a Vitória de Santo Agostinho sobre os Maniqueus. Toda composição é bastante movimentada, com os corpos soltos no céu, em escorço, organizados e ao mesmo tempo tumultuados. (MELLO, 2009, p. 111) A cena central do quadro inclinado e a luz são a força persuassiva dessa composição. O conjunto de recursos aplicados cria uma sensação de ampliação do espaço físico e o teto ganha maior profundidade. A ossatura arquitetônica expressa veracidade encerrada pela cena central. Ocorre peculiar interação, especialmente entre a cimalha construída e as cimalthas fingidas. “Obra riquíssima pela pujança da sua arquitetura perspectivada, de sábia ciência quadraturística” (SERRÃO, 2018, p. 163). Para perceber a diferença entre o espaço real e o fictício, precisa de um olhar atento.

A construção arquitetônica evidencia sofisticação e inserções ornamentais elegantemente organizadas. Esta não prima apenas pela estrutura de arquitetura fingida, além disso recebeu um dinamismo e luminosidade ainda desconhecidos em Portugal. Há que ressaltar a utilização de um segundo andar, com galerias, que além de dar mais dinâmica à construção, propicia mais profundidade. Porém, nessa obra pictórica é necessário destacar a originalidade do quadraturista quando idealizou e executou os ângulos da pintura, colocando os balcões semicirculares com acentuada volumetria, luminosidade e a cena central que representa a *Vitória de Santo Agostinho sobre os Maniqueus*¹⁹.

A pintura realizada por Bacherelli em 1710 compõe a ornamentação da Portaria do Convento, que tem barrado com belas cenas em azulejos azuis, sobre os monarcas portugueses. O piso recebeu revestimento ricamente trabalhado em mármore coloridos. Há estreito diálogo entre esses elementos, que recebem farta iluminação natural – fator

¹⁹ Sobre este tema: Aurelius Augustinus (354-430) foi bispo de Hipona. Era filho de uma cristã fervorosa. Dedicou-se ao estudo da retórica, leu Cícero e se encantou com a filosofia, buscando-a na Bíblia. Acabou aderindo ao maniqueísmo, no qual acreditava ter encontrado a verdade. Permaneceu como maniqueu durante nove anos, depois se desiludiu. Ajudado pelos sermões de Ambrósio e pela filosofia neoplatônica, foi convertido ao cristianismo e passou a refutar sua antiga fé. Agostinho escreveu vários textos anti-maniqueus. Como cristão, passou a utilizar os conceitos da verdade e da virtude, opondo cristãos e maniqueus – objetivando à construção de uma identidade cristã. Essa se opõe à alteridade maniqueísta. Agostinho criticou e enfrentou o ascetismo rígido maniqueu.

essencial para a leitura dos detalhes de sua ornamentação artística fabulosa. Mello (2009, p. 111) propôs que sua obra pode ser caracterizada em quatro vertentes:

1^a – Foi uma arte elitista, onde encontrou nos intelectuais e peritos da perspectiva uma expressão de sabedoria, que acabou conquistando uma parcela mais erudita e voltada para um barroco mais exigente;

2^a – Sua pintura foi essencialmente próxima da corte e não provinciana, marcando a presença do monarca e exibindo o triunfo e a apologia da Igreja e do Estado no sentido virtual da expressão;

3^a – Uma característica da decoração baquereliana é o seu não compromisso com uma teoria sistematizada, portanto menos geométrica, mas descompromissada com a continuidade do espaço real do edifício;

4^a – A última caracterização, a grande novidade introduzida nos tetos além da quadratura foi a abertura central num verdadeiro arrombamento atmosférico com um cromatismo inédito, além outrossim de uma luminosidade fora dos padrões que em Portugal se praticavam naquela época.

A proposta de caracterização feita pelo pesquisador nos permite compreender melhor a complexidade das composições de Bacherelli. O conjunto decorativo da Portaria de São Vicente de Fora reforça a interação entre a Igreja e o Estado – que a partir dessa obra, tornar-se-ia mais forte no reinado de D. João V.

Bacherelli permaneceu em curta temporada lisboeta, mesmo assim se responsabilizou pela formação dos primeiros pintores de tetos que trabalharam com as pinturas arquitetônicas, fator relevante. Depois de sua passagem por Lisboa (REIS, 2006, p. 118) “terá numa nova geração de pintores e no nascimento de uma verdadeira tradição cenográfica, factores que se aliarão à genérica abertura portuguesa à cultura visual internacional”. Os pintores que deram prosseguimento à nova modalidade decorativa nos interiores das edificações. (MELLO, 1998, p. 121) Dentre seus discípulos figuram António Simões Ribeiro, António Lobo, António Pimenta Rolim, Jerónimo da Silva João Nunes de Abreu, António Serra Vitorino Manuel Serra. Quando partiu, Bacherelli declarou que seu discípulo António Lobo como o pintor que poderia dar prosseguimento aos seus trabalhos. O único teto realizado por Lobo, do qual se tem notícia, o da nave da igreja de Nossa Senhora da Pena, executado em 1718, foi destruído pelo terremoto de 1755. Teto repintado em 1781. João Nunes Ribeiro, outro discípulo que absorveu a gramática pictórica de Vincenzo Bacherelli, denominado “o pintor de perspectiva e ornatos”.

Bem aclimatado, Vincenzo Bacherelli marcou presença no território lusitano, que já tinha forte a tradição de tetos pintados, com os caixotões de brutescos, ou com os

“*quadri riportati*”. Ocasão em que um novo gosto se afirmava e abria novas possibilidades para um campo com repertório visual muito mais atrativo, cenográfico e muito mais dinâmico. Em Portugal, (SERRÃO, 2018, p. 163) o pintor Bacherelli realizou trabalhos para comitentes poderosos até 1718, data em que retorna para a Itália, rico e abonado. Além de difundir um novo gosto da ornamentação pictórica, sua passagem por Portugal lhe rendeu recursos financeiros.



FIGURA 01: Detalhe do teto da sala do Mosteiro de São Vicente de Fora, pintado por Vincenzo Bacherelli, Lisboa, 1710. *Tetos do Brasil – origem, história e arte*. Editora Babel, 2011, p. 142, fotografia: Alexandre Salgueiro.



FIGURA 02: Aspecto da sala do Mosteiro de São Vicente de Fora, com o teto pintado por Vincenzo Bacherelli, Lisboa, 1710. *Tetos do Brasil – origem, história e arte*. Editora Babel, 2011, p. 145, fotografia Syvain Sonnet/Corbis Images, Nova Iorque.

Com a realização da pintura da Portaria do Mosteiro, pode-se considerar Vincenzo Bacherelli como o artista da ruptura da pintura tradicional amplamente executada: o brutesco. Essa obra pioneira, implantou o quadraturismo em Portugal. Ao longo do século XVIII, (CARVALHO, 1994, p. 45-61) este gênero pictórico atingiu ampla disseminação no território português. Diversos os pintores surgiram após a passagem de Bacherelli por Lisboa²⁰.

No final do século XVIII, encontramos o pintor Pascoal José Parente que executou fabulosas pinturas de tetos, ainda com a predominância da quadratura. Vincenzo Bacherelli veio a ser o inspirador desse gênero de pintura da primeira das três gerações de pintores que difundiram-no por todo Portugal e suas colônias, incluindo o Brasil. (OTT, 1960, 112) Já entre 1734 ou 1735, seu discípulo Antônio Simões Ribeiro se encontrava no Brasil, em Salvador-BA, onde realizou obras, dentre elas o teto da Biblioteca Jesuíta, da cidade. Para Clarival do Prado Valadares (1969, p. 178), o painel da congregação dos jesuítas seja a obra geradora de toda a escola setecentista baiana, a única realizada com figuras bem solucionadas e situadas na perspectiva linear e aerial. Porém, o pesquisador Carlos Ott (1982, p. 119), discordou: Querer atribuir esta pintura a Antônio Simões Ribeiro, como recentemente fez Clarival do Prado Valadares, não tem cabimento; é só compará-la com os três tetos da biblioteca de Coimbra. Mas o pesquisador salientou que evidentemente José Joaquim da Rocha, o grande mestre da escola bahiana, “ainda alcançou as pinturas em perspectiva executadas na primeira metade do séc. XVIII por Antônio Simões Ribeiro na Sta. Casa de Misericórdia e na Casa de Câmara da Cidade de Salvador” (OTT, 1982, p. 127). Em trabalho mais recente, (MELLO, 1998, p. 145), destacou a atribuição da pintura do teto da Biblioteca Jesuítica em Salvador ser “ainda problemática”. Magno Mello analisou detalhes das pinturas que “pode-se comprovar claramente que há uma grande aproximação entre alguns detalhes peculiares em Antônio Simões Ribeiro, tanto em Santarém e Coimbra quanto em Salvador”.

²⁰ Seria impossível citar todos, recomendamos consulta a obra de Susana Varela Flor e Pedro Flor, que publicaram a obra *Pintores de Lisboa dos Séculos XVII e XVIII – A Irmandade de São Luca*, sobre os pintores que conformavam a Irmandade de São Lucas, fundada em 1602 como agremiação.



FIGURA 03: Quadratura de autoria de Antônio Simões Ribeiro, Capela do Convento de São Francisco de Assis, séc. XVIII, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

Simões Ribeiro teve significativa influência sobre os pintores que atuaram em Salvador, a partir de sua primeira obra executada na capela do Convento de São Francisco de Assis. Onde pintou um par de quadraturas com cúpulas fingidas, inserindo-as entre elementos diversos da gramática barroca, como cartelas, anjos alados, guirlandas, arranques e outros. Nessa pintura aplicada a um suporte abobadado muito reduzido e estreito há uma simulação de uma cúpula pintada, com pequenos óculos. Embora sejam tetos de pequenas dimensões, conseguem imprimir profundidade e ilusionismo com suas cúpulas que recebem iluminação indireta. Mello considerada as soluções pictóricas aplicadas em Santarém e Salvador similares, por isso, atribui-lhe a responsabilidade por difundir a pintura ilusionista nas duas localidades.

Ainda nessa capela, Antônio Simões Ribeiro pintou cenas sacras no teto artesoadado da Sala do Capítulo, do mesmo Convento de São Francisco de Assis, onde o público não tem acesso; por isso, a apreciação e o registro fotográfico se tornam difíceis.

Em 1736, o pintor atuou na decoração da Câmara de Salvador²¹, onde pintou no centro do teto do salão de reuniões um pombo com um ramo no bico, com traços em azul

²¹ Em 17 de outubro de 1736, o mestre-pintor Antônio Simões Ribeiro arrematou por 120\$000 “a pintura do forro da Salla grande das Vereações do Senado da Camara... com as condições de pintar de gesso branco, com colla de retalho, com filetes azues e vermelhos e nos paineis do meyo as armas da Cidade e nos cantos do forro huns florões” – Arquivo da Prefeitura Municipal do Salvador, (6), Nr. 116. Observação: obra desaparecida.

e vermelho; obra desaparecida com as reformas ocorridas na edificação ao longo do tempo.

FIGURA 04: Detalhe do teto da sala de reuniões da Câmara de Salvador, com pintura de Antônio Simões Ribeiro, 1734. Exposição permanente da Câmara de Salvador-BA. Obra desaparecida. Reprodução do autor, 2019.



FIGURA 05: Teto artesoadado da Sala do Capítulo, pintado com cenas sacras por Antônio Simões Ribeiro, Convento de São Francisco de Assis, séc. XVIII, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

Na capela do Convento de Nossa Senhora do Desterro o pintor português executou as pinturas do coro de baixo e do coro de cima, ambos em caixotão e com cenas sacras. O coro de baixo tinha destinação às noviças do convento e o de cima às religiosas, somente o coro de baixo pode ser visto por fora, com autorização da madre superiora. Mesmo com os quadros em menor proporção, em algumas cenas o pintor aplicou estrutura arquitetônica para inserir os personagens e os elementos ornamentais.



FIGURA 06: Capela do Convento de Nossa Senhora do Desterro, séc. XVIII, Salvador-BA, detalhe teto do coro de baixo, pintado por Antônio Simões Ribeiro. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 07: Capela do Convento de Nossa Senhora do Desterro, séc. XVIII, Salvador-BA, teto do coro de baixo, pintado por Antônio Simões Ribeiro. Fotografia do autor, 2019.

O pintor realizou trabalhos para a Capela da Misericórdia de Salvador, (TIRAPELI, 2008, p. 68) um deles pode ter sido a decoração do teto artesoadado do Salão Nobre, onde pintou cenas diversas e aplicou todo seu repertório de cores, movimentos, composição cênica, paisagem e os contrastes entre os claros e os escuros. O teto ricamente decorado complementa a decoração do Salão Nobre que tem piso com desenhos geométricos em mármore coloridos, barrado de azulejaria, retábulo dourado e um lavabo.

FIGURA 08: Teto artesoadado atribuído a Antônio Simões Ribeiro, c.1734, Salão Nobre da Santa Casa da Misericórdia, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 09: Detalhe do teto artesoadado e pintado, Salão Nobre da Santa Casa da Misericórdia, atribuído a Antônio Simões Ribeiro, c.1735, Salvador-BA. Fotografia do autor, 2019.

Ainda na Capela da Misericórdia, Antônio Simões Ribeiro executou uma pintura na capela-mor, uma cúpula, que apesar da existência de documentação, a obra não existe mais. O contrato entre a comitente e o pintor nos revela a orientação para que a pintura fosse feita da melhor maneira possível, com perfeição. No verso, constam as assinaturas dos mesários – dos comitentes e a do pintor por último. Ver documento e transcrição no ANEXO I. Sobre a pintura da capela-mor da Capela da Misericórdia, alertou o pesquisador Carlos Ott (1960, p. 112):

Outras pinturas, executadas em 1735 pelo mestre português Antônio Simões Ribeiro, no zimbório novo da capela-mor, segundo opinião de alguns, desapareceram, mas a nosso ver seria conveniente, ao ensejo de obras de restauração, procurar-lhes os vestígios. Pesquisas deste gênero não raro trazem surpresas das mais interessantes, como vimos recentemente no Convento e na Igreja de Santa Teresa.

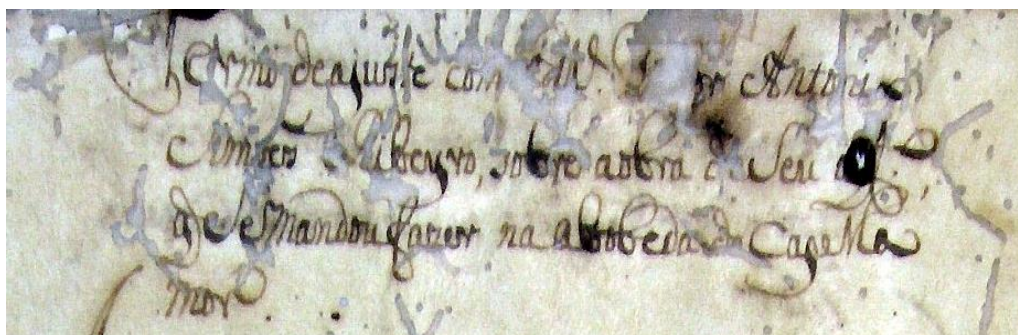


FIGURA 10: Termo de ajuste com o mestre pintor Antônio Simões Ribeiro sobre a obra que se mandou fazer na abóbada da capela-mor, 1735. CMJC, Arquivo Histórico da Santa Casa da Bahia - Livros de Acórdãos nº 14 (03/08/1681 a 09/04/1745); fls. 213 e 214.



FIGURA 11: Verso do Termo de Ajuste entre a Misericórdia e Antônio Simões Ribeiro, 1734. CMJC, ASCMBA - Livros de Acórdãos nº 14 (03/08/1681 a 09/04/1745); fls. 213,214 verso. Assinatura dos comitentes, a última é a do pintor.

Ainda há possibilidade desse trabalho do mestre Antônio Simões Ribeiro ser descoberto, bem como outras obras suas, seja através das intervenções de restauração ou novas pesquisas, especialmente pelo fato do pintor ter tido ampla atuação em Salvador.

Após as primeiras experiências pictóricas do discípulo de Vincenzo Baccherelli em Salvador, o pintor Antônio Simões Ribeiro, a cidade tornar-se-ia uma das mais expressivas referências em termos de tetos pintados, valendo-se da quadratura e das informações veiculadas no tratado de Andrea Pozzo. Com a chegada do pintor José Joaquim da Rocha (c.1737-1807) a Salvador, que segundo o pesquisador Carlos Ott (1961/1978, p. 109):

Não foram elucidados todos os pontos obscuros de sua vida. Ainda não conhecemos a data e o lugar do seu nascimento. A tradição oral afirma que veio de Minas Gerais. [...] Mas deve ter nascido em 1737, pois como veremos, morreu em 1807, com 70 anos de idade.

Posteriormente, o professor Carlos Ott publicou novo trabalho dedicado à escola bahiana e pintura, sobre a vida e obra de Joaquim José da Rocha, destacou:

Nasceu em 1737 e morreu em 1807 com a idade de 70 anos. Depois de ter aprendido o ofício de pintor em Lisboa e não achado trabalho suficiente, emigrou para a Bahia na idade de 27 anos como já tinham feito anteriormente inúmeros pintores portugueses, e dos melhores de seu tempo com um Antônio Simões Ribeiro, autor da decoração em perspectiva de três salas de Universidade de Coimbra (OTT, 1981, p. 16).

A origem certa do talentoso pintor de quadraturas que atuou em Salvador, no século XVIII e início do XIX continua incerta. Igrejas, capelas e conventos foram contemplados com suas imponentes pinturas. O teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia foi sua primeira grande obra na cidade, realizada em 1773, e é a mais conhecida. Foram cerca de 40 anos de atividade e com certeza atuou juntamente com uma oficina e deixou discípulos, dentre eles José Theófilo de Jesus (1758-1847).



FIGURA 12: Detalhe do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, 1773, Salvador-BA. Autoria de José Joaquim da Rocha. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 13: Detalhe do teto da Capela da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador-BA. Autoria de José Joaquim da Rocha, c. 1780. Fotografia do autor, 2019.

Além de Salvador, tetos pintados foram produzidos em outros núcleos urbanos da Bahia, como os tetos do conjunto arquitetônico de Cachoeira, tanto da matriz quanto das capelas de Nossa Senhora do Carmo. Na Capela do Convento de Nossa Senhora do Carmo, encontram-se duas belas quadraturas nos tetos em abóbada de berço, uma na capela-mor e outra na nave. A primeira provavelmente datada entre 1770 e 1775, a segunda após 1780, devido a simplificação das soluções da composição pictórica. Para CALDERÓN

(1976, p. 20), acentuou-se com “a simplificação da arquitetura simulada, o colorido mais claro e a profusão de guirlandas”. Destaca-se no forro da capela-mor, o mais antigo, a presença do ilusionismo arquitetônico, com as arcadas, bolcões, balaústres, muro-parapeito, guirlandas, mísulas, anjos e santos. Ao centro o quadro recolocado, com a cena de Nossa Senhora do Carmo com iluminação dourada, chegando mais próximo da ideia de arrombamento celestial.

Segundo a pesquisadora Maria Helena O. Flexor (2007, p. 43):

A bela pintura ilusionista barroca completa o trabalho decorativo da capela-mor, com temática centralizada na figura da Senhora do Carmo, envolta por dezenas de anjos que flutuam entre nuvens e elementos arquitetônicos. Dois medalhões com santos carmelitas arrematam essa cena “apoteótica”. A forma do forro é de abóbada de meio canhão, em tabuado de madeira. E pelas características, ficam patentes as influências dos pintores Antônio Simões Ribeiro e José Joaquim da Rocha, aos quais se deve boa parte de tetos pintados dentro da linha ilusionista em diversas igrejas da cidade do Salvador.

Conforme observação de Flexor, a influência do mestre Simões Ribeiro se estendeu além dos limites e monumentos de Salvador, chegando a outros núcleos.

A partir de Salvador, esse gênero de pintura chegaria a outras localidades brasileiras, que compõem as regiões do Sudeste, Nordeste e Norte (TIRAPELI, 2008). No Sudeste encontramos grande diversidade de tetos pintados no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo; no Nordeste vamos encontrá-los além da Bahia, Sergipe, Pernambuco, Paraíba e Alagoas; no Norte há tetos pintados no Pará, concentrados em Belém e Vigia. (BATISTA, 1978, p. 83-106) No período de 1734 a 1737, o pintor e dourador português Caetano da Costa Coelho (?-?) pintou dois dos mais belos tetos de pintura ilusionista, na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, do Rio de Janeiro-RJ, na capela-mor e na nave. Obras que criaram dinâmica espacial surpreendente e que com certeza deve ter influenciado muitos artistas da época. Essas pinturas foram constituídas com o mais sofisticado programa pictórico e se integrou perfeitamente à talha dourada e primorosa da edificação. No interior de São Paulo, em Itu, a Capela de Nossa Senhora do Carmo recebeu pintura ilusionista em sua capela-mor. Observamos os indicativos de uma repintura e mesmo assim ainda ilusionista, há janelas de prospecção que revelam a existência da anterior; situação parecida com a da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG, pintada pelo português, natural do Porto, Antônio Rodrigues Bello (1702-1755?), contratado em 1755 para ornamentar o

teto da capela-mor segundo os preceitos da pintura em perspectiva, primeira do gênero de Pozzo nas Minas (BOHRER, 2007, p. 63), mas encoberta por obra mais recente.

A produção de tetos pintados associada à pintura ornamental sempre esteve vinculada ao trânsito cultural, especialmente nas informações veiculadas no tratado de Andrea Pozzo. Há que se considerar também o conjunto de impressos que circulou, como os missais, as gravuras, bíblias e outros. Exatamente sobre esse aspecto trataremos a seguir

“A tratadística e a veiculação das informações”, “As gravuras, a Coleção D. João V e a produção de Augsburg”, “Os missais e suas imagens” e “Os livros de arte”.



FIGURA 14: Detalhe do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Cachoeira-BA. Autoria de José Teófilo de Jesus, 1817. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 15-16: Detalhe do teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife-PE. Autoria de Manoel de Jesus Pinto, 1807. Detalhe do teto da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro-RJ, têmpera sobre madeira, autoria Caetano da Costa Coelho, 1737. Fotografias do autor, 2020.



FIGURAS: 17,18: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Carmo, Itu-SP. Repintura, na janela de prospecção a pintura original, atribuída a Padre Jesuíno do Monte Carmelo, realizada entre 1796-1798. Fotografias do autor, 2019.

2.2 A tratadística e a veiculação das informações

[...] os tratados incorporaram em si o desejo de libertação dos produtores de imagens, sistematizando os argumentos possíveis para se apoiarem nessa luta, e auferindo na época em que foi publicado por isso mesmo, de um papel relevante.

Filipe Nunes

O único tratado do período greco-romano que chegou a nossa contemporaneidade foi *De Architectura* (aproximadamente 40 a.C.), de Marcus Vitruvius Pollio. Descoberto em 1414, teve sua primeira cópia manuscrita 1486. O texto vitruviano tornou-se referência para arquitetos, escultores, músicos e também para os pintores; desde então, tornou-se presente e referência para interessados em arquitetura. Valioso, apesar das perdas textuais, ensina as técnicas tradicionais dos romanos e consequentemente dos gregos; desde então, sua obra sempre esteve presente e a influenciar a produção arquitetônica. *De Architectura* circulou amplamente e Leon Battista Alberti (1404-1472) escreveu seu tratado *De Re Aedificatoria* a partir da sua leitura da obra de Vitruvius, mas Alberti encontrou muitas dificuldades por causa das partes ilegíveis causadas pelos copistas da obra vitruviana. (BRANDÃO, 2012, p. 7) Alberti acabou por elaborar um

tratado inédito e inaugural. Contemplou os mais diversos aspectos da arquitetura, desde a localização de uma área a ser edificada até os refinamentos da decoração, inclusive a pintura, especialmente os “frescos”. Destacou que “no revestimento das paredes não há nenhuma representação pictórica mais agradável e vistosa que aquela que representa colunatas de pedras” (ALBERTI, 2012, p. 361), ou seja, a execução de uma pintura perspéctica.

Leon Battista Alberti concluiu seu tratado por volta de 1452 e o *De Re Edificatore* tornou-se um documento precioso da revolução que o Renascimento promoveu em nossos modos de habitar, de pensar e de construir (BRANDÃO, 2012) Alberti apresentou os diversos aspectos pertinentes à construção e contemplou a pintura realizada nos locais distintos das edificações públicas e privadas.

Entre as obras de Vitrúvio e Alberti, surgiram outras, como a do florentino Cennino d’Andrea Cennini (1370-1440), autor de *Il libro dell’arte*. Cennini escreveu um manual de instruções sobre a arte do Renascimento, com informações sobre os pincéis, pigmentos e os afrescos, apresentou as primeiras informações sobre a pintura a óleo.

O pintor, desenhista e inventor Leonardo Da Vinci (1452-1519) também redigiu seu *Tratado de la Pintura*, expos a ideia da pintura como ciência, enfatizou a perspectiva e a matemática a seu favor. (DA VINCI, 2005) Seu tratado é composto por 94 epígrafes ou pequenos capítulos e a primeira edição impressa apareceu em Paris, em 1651.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) é o autor de *Regole delle cinque ordini d’architettura*, publicado pela primeira vez em Roma, em 1562, e também do póstumo: *Due regole della prospettiva pratica*, Bolonha, 1583. (ROCASSECA, s/d) Vignola escreveu suas obras em estilo claro, acessível e sem complexidades teóricas.

Sebastiano Serlio (1475-1554), pintor e arquiteto de Bolonha, o autor de *I sette libri dell’architettura*, publicado em 1537, em Veneza. Serlio viu cinco livros, o sexto e o sétimo tiveram edições póstumas do século XX. Embora editados após o tratado de Alberti, Serlio²² inovou sua obra ao ilustrá-la com imagens de boa qualidade e redigir em italiano. Estas e o texto se complementavam, os construtores e artesãos que não sabiam latim, mas escreviam e falavam italiano, representavam os principais favorecidos por sua

²² Sérlio foi um dos tratadistas mais influentes do Renascimento. Sua obra, pela maior parte foi escrita depois de se ter ele estabelecido em França em 1541 [...]. Não há conhecimento de nenhuma ligação direta de Sérlio com Portugal, mas há um fato curioso de Francisco de Holanda ter sido membro da Academia Vitruviana, de Roma, em 1543, onde teve contato com Guillaume Philander, discípulo francês de Sérlio (SMITH, 1969, p. 41).

obra. (BURY, 2006, p. 176) Ao seguir os modos eficientes de Serlio, a composição arquitetônica torna-se notável. Conforme essa observação, o impresso cumpria sua função, ensinar.

O vulgo Palladio, Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580), arquiteto italiano que teve uma carreira consolidada e de significativo prestígio, autor de obra que veio ser uma das fundamentais na história da arquitetura: *I Quattro Libri dell'Architettura*, datado de 1570, em quatro volumes ricamente ilustrados. Abordou as ordens arquitetônicas, as edificações domésticas, públicas e as construções sacras. Palladio apresentou suas ideias de uma forma inovadora, objetiva e sucinta, ilustrações com vistas múltiplas e detalhadas. Repleto de informações consideradas exatas e por isso se tornou um dos mais influentes tratados de arquitetura.

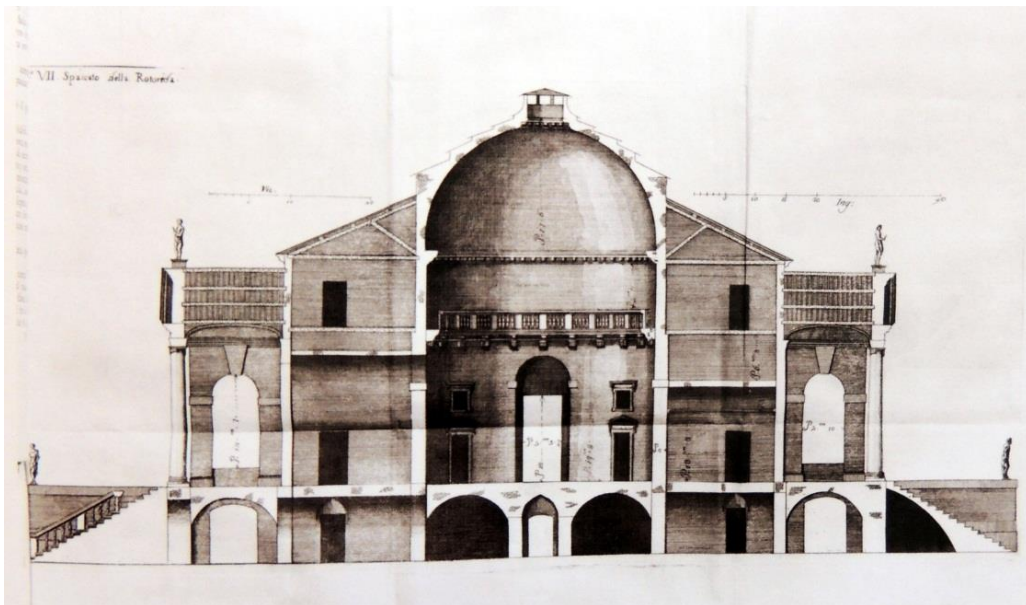


FIGURA 19: Corte transversal da Villa Capra (Rotonda) Vicenza, projetada por Andrea Palladio, 1566. (CALDEIRA, 2011, p. 73).

Diego de Sagredo (1490-1528) foi um arquiteto construtor de obras efêmeras²³ como os arcos comemorativos e as decorações para as celebrações de *Corpus Christi*. Sagredo foi também autor de um tratado sobre a arquitetura da Espanha, o *Medidas del Romano*, de 1526. A partir dos preceitos vitruvianos, o arquiteto espanhol escreveu o seu

²³ Construção de caráter efêmero, para celebrações religiosas fúnebres (em caso de morte de reis e rainhas) ou festivas (em caso de casamentos reais ou batizados). Cenários para festas públicas ou religiosas, que eventualmente empregavam a pintura. “Exemplo: mausoléu a D. João V, erguido na Igreja do Pilar de S. João del-Rei, 1750-1” (ÁVILA, 1996, p. 23).

tratado em língua vulgar. Seus escritos tiveram significativa influência sobre a arquitetura renascentista espanhola. Eles funcionaram como se fosse uma cartilha para os arquitetos e artistas para a criação de suas obras, por ensinar a construir figuras humanas, de animais, frutas, flores e nas construções de aparatos de arquitetura efêmera, para celebrar festividades religiosas, como o Domingo da Ressurreição e o *Corpus Christi*. *Medidas del Romano*. Teve cinco reedições antes de 1553 e tradução para outras línguas. Este é considerado “o primeiro livro sobre arquitetura publicado na Espanha, e o primeiro trabalho publicado sobre teoria em geral sobre arquitetura e o Renascimento” (DELPI, 2015, p. 64).

Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi, cujas obras se mantêm, como já salientamos, durante todo o século XVIII como referências obrigatórias a qualquer prática arquitetônica (DANGELO, 2006, p. 236). Os tratadistas foram muitos, cada um ofereceu sua contribuição, inclusive os portugueses, dentre eles Francisco de Holanda (1517-1585), que viajou para Roma entre 1548 e 1571. Escreveu nada menos que quatro tratados de arte na língua portuguesa, um deles denominado *Da Pintura Antiga* (1548) e o segundo *Diálogos de Roma* (1549). Este o mais importante deles, inaugura o gênero da prescrição da arte em Portugal e também por ser o mais teórico. Os demais: *Da ciência do desenho* (1549); *Do Tirar polo natural* (1549), uma prescrição do retrato; deixou ainda seis desenhos arquitetônicos que ilustram o tratado da *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa (Das obras que faltam à cidade de Lisboa, em português corrente)* (1571).

Holanda deixou ainda outros desenhos e poucas pinturas. Durante sua viagem a Roma, produziu o *Álbum das Antigualhas* – composto por 54 fólios numerados e 118 páginas desenhadas (foram incluídas cinco folhas não numeradas). Parte dos desenhos originais em papéis em média 39 X 27 cm e as molduras com 46 X 35, apresentam imagens da viagem de Portugal a Roma e dos lugares percorridos, fortalezas, ruínas, relíquias e eventos que presenciou. Alguns receberam tratamento diferente, com corte e cola verso contra verso. O *Álbum das Antigualhas* encontra-se no acervo da Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, em Madrid. Foi tema da tese de doutoramento

a pesquisadora Rogéria Olímpio dos Santos²⁴, para aprofundamento, consultar seu trabalho.

A obra de Francisco de Holanda teve pouca repercussão, pois permaneceu inédita até o final do século XIX. Seu tratado ao ser traduzido para o francês, em 1849, resgatado do esquecimento, chamou atenção dos estudiosos por sua influência neoplatônica²⁵. Para o pensador Holanda (Cap. 7, 1849, p. 30) “o mister há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce”. A partir do registro do tratadista, (NASCIMENTO, 2013, p. 55-64) observou: O engenho, portanto, é uma capacidade prática inata que, diversamente dos preceitos, não pode ser ensinada nem aprendida.

É curioso sua obra ter permanecido tanto tempo no esquecimento, mesmo ele tendo tido experiências com figuras expressivas da vida sociocultural portuguesa, como o poeta Luís Vaz de Camões. Eles conviveram na Corte por dois períodos distintos, (DESWARTES-ROSA, 2012, p. 569) o primeiro durou onze anos, de 1542 a 1553 – anos de sua viagem para a Índia e o segundo depois de regresso a Lisboa, em 1570.

Felipe Nunes, outro tratadista português, ingressou no Convento de São Domingos, de Lisboa, em 1591, e se tornou religioso dominicano. Seu tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, publicado em 1615, teve reedição em 1767, porém com a parte *Arte Poética* excluída. Esse tratado conforma quatro partes: 1^a – *Prólogo aos Pintores*; 2^a – *Louvores da Pintura*; 3^a – *Princípios Necessários a Pintura: perspectiva e simetria* e a 4^a – *Arte da Pintura*.

Na ocasião em que redigiu e publicou seu tratado, Lisboa encontrava-se fortalecida e considerada uma referência econômica e artística. Por isso, atraiu arquitetos, engenheiros, matemáticos e também pintores, muitos deles flamengos, castelhanos, galegos, andaluzes, alemães, florentinos e genoveses. O autor redigiu um tratado com o objetivo de ensinar a arte da pintura para todos que tivessem interesse. (MORAIS, 2014, p. 24) Sua obra tornou-se testemunha das questões impulsionadoras de Portugal daquela época, inclusive a situação dos pintores e da arte; funcionou também como o receituário

²⁴ SANTOS, Rogéria Olímpio. O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda. TESE de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2015, [mimeo].

²⁵ Conferir a pesquisa de ANDRADE, Thainan Noronha de. Francisco de Holanda e a influência do neoplatonismo em Portugal no século XVI. Dissertação de Mestrado apresentada junto à Pós-graduação em Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2019, [mimeo].

técnico, o qual ensinava os pintores sobre as tintas, os pigmentos e o “saber-fazer” ou a *téchne* que envolvia a prática pictórica.

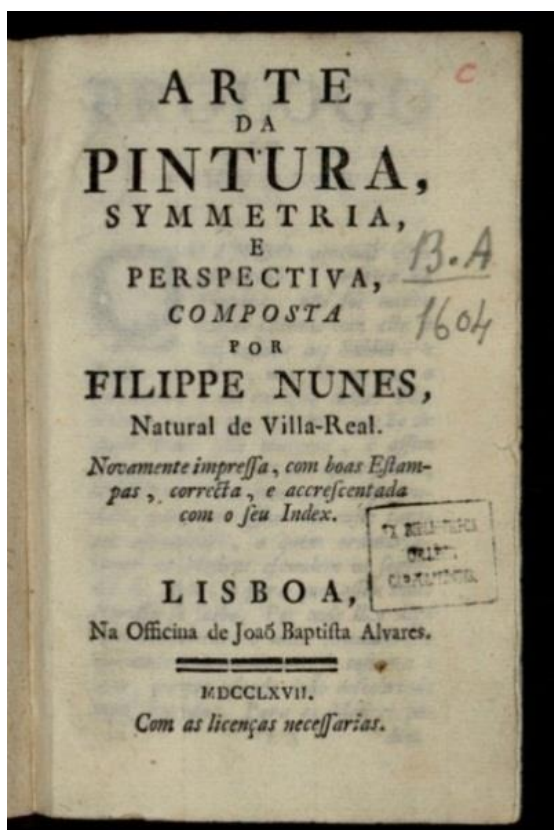


FIGURA 20: Tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, de Filipe Nunes, Lisboa, 1767. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal.

Em Portugal outros tratadistas atuaram e publicaram suas obras, dentre eles Félix da Costa (1639-1712), autor de *Antiguidade da Arte de Pintura*; Francisco Xavier Lobo – *Breve tratado da pintura prática e especulativa*; Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747) – *Artefactos symmetriacos e geométricos*, publicado em 1733; José Batista de Almada – *Prendas da Adolescência*, publicado em 1749; Joaquim Carneiro da Silva – *Estatutos da Regia Academia Ulissiponense de Pintura, Escultura e Architectura*, publicado em 1785; Diogo de Carvalho Sampaio – *Tratado das cores que consta de três partes*, 1787.

No QUADRO I apresentamos uma série de arquitetos e estudiosos das artes que produziram tratados, alguns dedicados exclusivamente à arquitetura, outros mais amplos – incluíram até a poesia e os dedicados à arte da pintura – contemplaram o ensinamento da perspectiva e a ciência da visão. (MORAIS, 2014, p. 71-72) Muitos redigidos e inspirados a partir do tratado de Vitruvius. Diversos deles tiveram reedição e tradução em

várias línguas, conseqüentemente influenciaram acentuadamente o modo de construir e ornamentar as espacialidades edificadas pelo mundo a fora. Curiosamente, três tratadistas cativaram a atenção dos construtores portugueses, embora maneirista, exerceram ampla influência em pleno período barroco: Serlio, Vignola e Sagredo. Mas, provavelmente, nenhum outro tratadista tenha influenciado tanto quanto Andrea Pozzo (1642-1709).

Os tetos pintados estiveram presentes em vários momentos da vida cultural do homem, desde os primórdios da caverna, da Antiguidade, atravessou a Idade Média e chegou ao Renascimento quando sua produção ganhou impulso. Nesse período, segundo CALDEIRA (2011, p. 73-73), “sua beleza identifica-se com a perfeição das formas, do desenho arquitetônico que relaciona plano e espaço e incorpora a perspectiva à dimensão do olhar”. No período do Barroco os tetos pintados ganharam nova significação, ocuparam grandes dimensões do espaço físico e do espaço simbólico. No Rococó nas soluções pictóricas acrescentaram mais liberdade aos movimentos das paredes e dos tetos, criaram estruturas decorativas mais detalhadas, numa explosão de cores e volumes.

Os tratados circularam intensamente por toda Europa e seus ensinamentos foram apropriados e reestruturados. Toda produção tratadística se tornou importante para a divulgação e o ensino da arte da arquitetura e da pintura. No entanto, o tratado de Andrea Pozzo funcionou como uma cartilha ou um manual de consulta que transitou entre os arquitetos, mestres de obras e mestres pintores. (MELLO, 1998, p. 234-235) Pozzo declarou que a arquitetura procedia da pintura e era imprescindível para todo o pintor. Nos dois volumes do seu tratado “condiciona os seus ensinamentos à sua aplicação em situações diversas, e desde objetos mais simples às cenas para decorações teatrais, disposições da perspectiva e suas respectivas regras”. (SILVA, 2012, p. 21) Andrea Pozzo nasceu em Trento, no dia 30 de novembro de 1642. Em sua juventude circulou por algumas oficinas de mestres pintores. Em 1665, ingressou na Companhia de Jesus, como irmão leigo. Dedicou-se aos estudos de arte e trabalhou para a Companhia, como pintor particular. Pintou tetos com amplas composições perspécticas ilusionistas em igrejas e palácios, dentre seu conjunto de obras pictóricas se destaca *Glorificação de Santo Inácio*, teto da Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma, onde se consagrou. (SILVA, 2012, p. 23) Posteriormente, transferiu para a Áustria, em Viena, no Palácio Liechtenstein pintou a *Apoteose de Hércules*. Pozzo se destacou como pintor e como tratadista, sua obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, em dois volumes, o primeiro datado de 1693 e o segundo de 1799. Suas publicações ocorreram ao mesmo tempo em que pintava o teto da Igreja de Santo Inácio de Loyola.

A publicação editada em latim e italiano reúne mais de duzentas ilustrações, gravadas em sua maioria por seu discípulo Vincenzo Mariotti. Os dois volumes do tratado tiveram concepção como obras independentes. O tratado circulou, tornou-se, de acordo com (MELLO, 1998, p. 234) “compêndio para a produção do ilusionismo arquitetônico, isto é, a criação de um contínuo espacial no qual o real se funde ao irreal”. Ensinava a executar o *ingabo dell’occhio*, a descentralização a partir de um ponto de fuga, para outros pontos, onde o fruidor, ou o espectador se situava de acordo com a melhor visualização e sem romper a visualização do conjunto. Seu tratado alcançou muita popularidade através das diversas traduções ao longo do século XVIII para o francês, o flamengo, o espanhol, o inglês e o português (MELLO, 1998, p. 235). Em seu artigo intitulado *Andrea Pozzo - Difusão científica e alinhamento do imaginário arquitectónico* (CABELEIRA, 2017, s/nº) destacou que em algumas traduções portuguesas ocorreram anotações e acréscimos, em uma delas se incluiu “anotação de desenho relativa a tecto de Simões Ribeiro para a igreja de S. Martinho (c.1719, Santarém)”. Somente Portugal circularam três traduções em forma de manuscrito, editadas sem as imagens, mas, no entanto, supriu aos interessados que careciam de informações sobre a perspectiva.

Os dois volumes apresentam ensinamentos que poderiam ser aplicados a situações diversas e congrega a construção de objetos simples, cenas decorativas e até as complexas estruturas da perspectiva, estas necessárias para o trabalho do arquiteto. (MELLO, 1998, p. 233) Sua proposta investigativa parte do delineamento da estrutura arquitetônica de baixo para cima, aos estudos das ordens arquitetônicas, dos entablamentos, das cornijas, dos fustes dos capitéis. O Tomo I atraiu atenção de imediato e logo bastante divulgado, (CABELEIRA, 2000, p. s/nº) Pozzo interpela directamente o leitor esclarecendo-o dos objectivos da obra – a instrumentalização da perspectiva no engano do olhar: “*A arte de perspectiva, com prazer admirável, engana o mais consciente dos nossos sentidos externos que é o olhar*” (POZZO, 1693, 3). O Tomo II, não causou tanto impacto, devido sua versão resumida sobre seu método e ilustrações de seus próprios projetos. O estudo avançou com o estudo sobre a perspectiva e a apresentação de alguns subtítulos, como: *Pintar, Introduzir muitas variedades de cores, Impor o último primor da mão ou viva cor, Diluir as cores, Riscar, Colorir*.

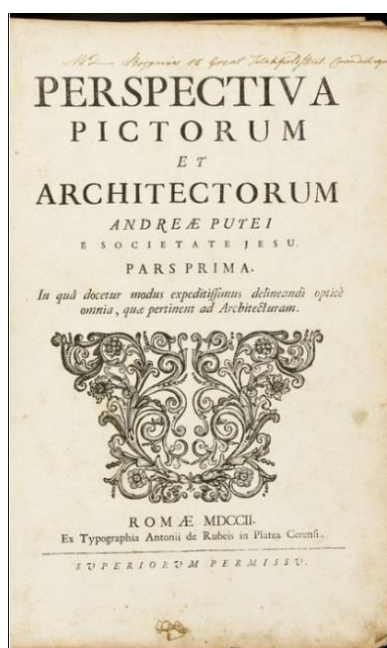
Pozzo, com seus dois volumes publicados, ofereceu enorme conjunto de informações, inclusive sobre o preparo do reboco para receber a pintura a fresco e todos os passos para que sua execução tenha sucesso. Há, ainda, um subtítulo curioso: *Levantar Taboado para a pintura*. Etapa realizada por carpinteiro pedreiro ou pedreiro, mas

importante para o pintor de teto, pois é nas alturas do templo ou do palácio que o pintor subia para executar as pinturas. O tratadista e experiente pintor alertou:

Posto que o pedreiro primeiro que todos se deva por emprego, contudo tão bem se deve considerar e examinar pelo pintor a que andaime entrega a sua vida: nem por que acaso confiando mais neste não está certo no sucesso, por isso devemos experimentar a fortuna, na verdade [?] de um não nos pode livrar a nós da queda (MELLO, 1998, p. 236).

O andaime era um dos equipamentos necessários para a execução das pinturas parietais e de tetos. Bem montado transmitia segurança para que o pintor e seus auxiliares pudessem trabalhar. Como Pozzo passou muitas horas sobre andaimes a executar suas obras, as observações registradas contribuem para que os trabalhadores construíssem melhor esse equipamento. O andaime demandava tempo e significativa parte de recursos financeiros por parte dos comitentes. Especialmente pelo grande volume de madeira necessária para a estrutura, que ocupava toda extensão a ser coberta por pintura. Um andaime mau construído realmente poderia causar a queda do pintor e seus auxiliares. Em outra parte curiosa do tratado declara: “a arquitetura procedia da pintura e era imprescindível para todo pintor” (MELLO, 1998, p. 234). A perspectiva firmava-se como aspecto elementar para o processo evolutivo da arquitetura e da pintura. Pozzo influenciou, ainda, nos anos subsequentes à publicação da sua obra desenhistas, gravuristas e cenógrafos.

FIGURA 21: Frontispício do Tomo I de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1702, de Andrea Pozzo, Biblioteca Nacional de Portugal.



O italiano Andrea Pozzo, jesuíta, arquiteto, pintor, cenógrafo e tratadista, após se consagrar em Roma, viveu em Viena, onde faleceu a 31 de agosto de 1709, aos 66 anos. Autor de pinturas perspécticas monumentais, como a “Glorificação de San Francisco Saverio”, o teto da homônima, em Mondovi, executado entre 1676-1678. Deixou obras de relevância artística na Áustria. Uma delas foi a reforma e a ornamentação da igreja jesuítica que fora incorporada à Universidade de Viena. Nela acrescentou torres sineiras e baldaquinos, que integraram perfeitamente ao conjunto à moda italiana. No interior, valeu da espetaculosa estrutura ilusionista; merece destaque as cenas da “Santíssima Trindade” e da “Assunção da Virgem”. No Salão Nobre do Palácio Liechtenstein, entre 1704 e 1708, pintou a “Apotese de Hércules”, uma obra prima. Ainda, para a corte projetou cenografias para festas e representações teatrais. Pozzo transitou por muitas localidades, recebeu influências e influenciou por onde esteve, atuou em “via de mão dupla”, conforme salientado por Paiva (2006, p. 106-122).



FIGURA 22: Detalhe *Glorificação de San Francesco Saverio*, 1676-1778, afresco. Autoria Andrea Pozzo, Mondovi. Fotografia: CuchWhite/Corbis Images, Nova Iorque, (Tetos do Brasil, 2011, p. 139).

As obras tratadísticas atingiram grande popularidade, alcançaram terras longínquas e influenciaram a produção arquitetônica e pictórica por longo período. A circulação dos tratados acabou por consolidar como um dos instrumentos mais eficazes para a efetivação do trânsito cultural. Os tratados chegaram a Minas, suas informações e conhecimentos tiveram apreciação, apropriação e recriação. A partir dos tratados, ocorreram muitas inovações artísticas nas artes mineiras, como veremos mais a frente.

QUADRO I – Tratados

Tratados produzidos entre os séculos XIV e XVIII		
Nome do Tratado	Autor	Escrito/Publicação
<i>Quaestiones Perspectivae</i>	Biagio Pelacani (?-1416)	?/1390
<i>Il libro dell' arti</i>	Cennino Cennini (1370-1440)	?/Final do século XIV
<i>Della Prospettiva</i>	Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397- 1482)	?/1425-1427
<i>Livro attono alla prospettiva</i>	Giovanni da Fontana (1395-1455)	?/Século XV.
<i>De Pictura</i>	Leon Battista Alberti (1404-1472)	1435/1450
<i>Commentari</i>	Lorenzo Ghiberti (1378-1455)	Século XIX/1448-1454
<i>De Perspectiva Pingendi</i>	Piero della Francesca (1415-1492)	1472 e 1475/1899
<i>Medidas del Romano</i>	Diego de Sagredo (1490-1528)	1526
<i>L'Idea dela Architettura Universale</i>	Vincenzo Scamozzi (1548-1616)	1615
<i>I Quattro Livri dell'Architettura</i>	Andrea di Oietro della Gondola (Palladio) (1508-1580)	1570
<i>Da Divina Proportione</i>	Luca Pacioli (1445-1517)	1497/1509
<i>De Artificiali Perspectiva</i>	Jean Pèlerin (1435-1524)	1509/ 1505
<i>Tratado de la Pintura</i>	Leonardo Da Vinci (1452-1512)	1651

<i>Medidas Del Romano</i>	Diego de Sagredo (1490-1528)	1526/?
<i>Tratado da Sphaera</i>	Joah Sacrobosco (1195- 1256)	Tradução matemático português Pedro Nunes (1502-1578) - 1537/?
<i>Tratado de Letra Latina</i>	Giraldo Fernandes Prado (1530-1592)	1560 e 1561/ ?
<i>Sciência do Desenho</i>	Francisco de Holanda (1517- 1584)	1571/?
<i>Trattato Pratico de Prospettiva</i>	Ludovico Cardi da Cigoli (1559- 1163)	1612
<i>Il Dieci libri dell' architettura</i>	Vitrúvio/Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro	1567/?
<i>La pratica Della Perspectiva</i>	Daniel Bárbaro (1514-1570)	1569/?
<i>Instruções das fortificações do reino do Alvargues</i>	Afonso Álvares (?/?)	?/1571
<i>Tratado de Arquitetura</i>	Antônio Rodrigues (1525-90)	?/ 1576-79
<i>Le due regole della prospectiva</i>	Jacopo Barrozi Vignola (1507-1573)	1572/1583
<i>De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura</i>	Juan D'Arfe (1535-1603)	1585/?
<i>La perspectiva e especularia de Euclides</i>	Euclides/ Tradutor: Pedro Ambrósio Orderiz	1585
<i>Della Simmetria Delli Corpi Humani</i>	Albrecht Dürer/tradução: Paolo Galucci Salodiano (1471-1528)	1594/?

<i>Noticia general para la Estimación de las Artes</i>	Gutierrez de Los Rios (1566-1606)	1600/?
<i>Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva.</i>	Filipe Nunes (1591-?)	1615
<i>Diálogos da Pintura</i>	Vicente Carducci (1568- 1638)	1633/?
<i>Tratado de Pintura e Poesia</i>	Manuel Pires de Almeida (1597-1655)	1633/ ?
<i>Arte de la Pintura</i>	Francisco Pacheco (1564-1644)	1649/?
<i>Elogio a Loucura</i>	Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719)	1687/?
<i>Antiguidade da Pintura</i>	Félix da Costa Meesen (1639-1712)	1696/?
<i>Tratado de Perspectiva</i>	Inácio Vieira (1678-1739)	1715/?
<i>L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche</i>	Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743)	1711
<i>Direzioni à Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile</i>	Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743)	1734
<i>Arte de ver em las belas artes del diseño</i>	Francesco Milizia (1725-1798)	1823
<i>Perspectiva Pictorum et Architectorum</i>	Adrea Pozzo (1642-1709)	1693/1700

Fonte: (MORAIS, 2014, p.71,72). Adaptado pelo autor, 2019.

2.3 As gravuras, a Coleção D. João V e a produção de Augsburg

A técnica de gravação é muito antiga e conhecida pelos egípcios que já imprimiam em tecidos. Os chineses conheceram as técnicas de impressão desde o século II. (MARTINS, 1982, p. 11) No final da Idade Média, com as manifestações dos novos tempos ocorreram as primeiras experiências da gravura na Europa – ocasião de transição caracterizada pelo fim da unidade romana e o surgimento das nações modernas, surgiu, então, o Renascimento.

Nesse período, a primeira forma de se gravar e imprimir foi a xilogravura²⁶. (MARTINS, 1982, p. 11) Há registros de pagamentos feitos a “carpinteiros” pelo trabalho de talhar peças usadas para a impressão de tecidos e toalhas de altar em 1380. Surgiu um novo ofício, o de gravador, que logo sofreu entrave pelas corporações de ofícios, que se destacaram pela rigidez e autoproteção.

As primeiras impressões feitas sobre o pergaminho, resultaram cópia insatisfatórias. Até que resolveram substituí-lo por papel de fibra de cânhamo e em seguida pelo papel de linho. O fabrico de papel permitiu o aumento da produção, com custo mais reduzido. As “cartas de baralho”, as primeiras impressões fizeram sucesso e circularam na França, Itália e Países Baixos. (MARTINS, 1982, p. 12) Nos anos iniciais do século XV surgiram os “incunábulo xilográficos”²⁷. Pouco mais adiante os textos já apareceram impressos juntamente com a imagem. Até que em 1450 apareceram os “incunábulo tipográficos”, ou seja, a imagem e os textos impressos juntos, com os caracteres móveis, que compunham a mensagem. Os incunábulo tipográficos foram os precursores dos livros impressos.

A partir do século XV a arte da gravura se impôs e teve aplicação ampliada. Por longos anos a técnica não apresentou limitações, senão aquela em decorrência do uso e do desgaste natural da matriz em madeira. Ainda nesse século, lá pelos meados dessa centúria, descobriu-se uma técnica nova, a gravura em metal. (MARTINS, 1982, p. 13)

²⁶ Xilogravura ou xilografia é a técnica de gravura que se utiliza a madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel e ou outro suporte adequado. É uma técnica em que se entalha na madeira, com ajuda de um instrumento cortante, a figura ou forma que se pretende imprimir. Após este procedimento, usa-se um rolo de borracha embebida em tinta, tocando só as partes elevadas do entalhe. O final do processo é a impressão em alto relevo no papel ou pano especial, que fica impregnado com a tinta, revelando a figura.

²⁷ Incunábulo xilográfico é um livro impresso em xilogravura, contendo algumas imagens e o texto caligrafado em baixo.

Nesse período, a gravura podia ter dois tipos de matrizes: a madeira e o metal. As primeiras experiências de gravura em metal estiveram vinculadas aos ourives, que gravavam sobre chapas de ferro. Ao chegar o final do XV, surgiu uma técnica, o “talho doce”²⁸, que facilitou a gravação da matriz de metal e a impressão. Quando se criou a prensa – equipamento indispensável para a impressão adequada da gravura – e a tipografia.

A produção de gravura em xilogravura entrou em declínio no século XVII, enquanto a gravura em metal se consolidou como forma de expressão por toda Europa. (TERRA, 2013, p. 86) Alguns artistas se destacaram como o alemão, nascido em Nuremberg, Albercht Dürer (1471-1528), com a introdução de uma técnica nova, a água-forte²⁹. O gravador circulou pela Europa e teve contato com diversas produções gravurísticas. De sua produção subsistem sessenta telas, mais de cem gravuras em metal, cerca de 250 xilogravuras e três livros impressos. (TERRA, 2013, p. 48) Na Itália, Marco Antonio Raimondi (c.1480-c.1534), ourives, desenhista e gravador a buril, com sua produção gravurística definiu o que se chamou de “gravura de interpretação ou reprodução ou documentação” – o artista-gravador gravava e imprimia imagens produzidas por terceiros, enquanto a chamada “gravura de criação” foi uma forma de expressão, ou criação do artista gravador e impressor. Raimondi se tornou um dos mais conhecidos intérpretes da obra do pintor Raphael. (MARTINS, 1982, p. 16) Na Holanda surgiu Lucas van Leyde (1494-1553) que transformou o cenário das artes levando a técnica do buril ao domínio completo e atingiu o seu auge. Trabalhou esmeradamente em suas chapas e conquistou enorme prestígio, tanto que Giorgio Vasari o considerou acima de Albercht Dürer (TERRA, 2013, p. 110). A França ingressou tardiamente na arte da gravura, mas deu contribuição expressiva através da produção de Jacques Callot (1592-1635). Nascido em Nancy, estudou gravura em Roma. Acabou-se mestre independente e trabalhou para a Corte dos Médici. A obra de Callot alcançou um grau de sutileza na variedade de tons da linha, conseguiu efeitos atmosféricos de distância, luz e sombra (TERRA, 2013, p. 158). Nesse período a Alemanha foi o grande polo da gravura; Nuremberg se destacou como centro de produção gráfica e soube tirar proveito com as

²⁸ Processo inverso da xilogravura. Consiste em gravar diretamente sobre a chapa utilizando-se de um objeto cortante, o buril. É a primeira técnica conhecida das chamadas de entalhe, onde a imagem a ser impressa não é a superfície e sim a gravada.

²⁹ A “água-forte” surgiu em torno de 1513. Consiste em cobrir a superfície metálica com verniz impermeabilizante e depois realizar o desenho com uma ponta-seca. Posteriormente, a chapa é mergulhada no ácido que corrói a parte exposta pela ponta-seca, gravando os traços do desenho. As primeiras experiências foram em chapas de ferro e posteriormente em chapas de cobre.

inovações ocorridas com a “Reforma”, (MARTINS, 1982, p. 17) movimento que utilizou intensamente dos processos gráficos inovadores e que aos poucos se fortaleciam.



FIGURA 23: Detalhe “Adão e Eva”, gravura em buril. Autor Albercht Dürer, 1504. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, (TERRA, 2013, p. 87).

O auge da perfeição e da maturidade das técnicas da gravura em metal ocorreu ao longo do século XVII. Esse delimitou o período em que a gravura em metal teve produção mais adequada e de maior difusão. Também agregou valor estético e de documentação, bem como a forma de registrar a cultura da época. Esta coincide com o surgimento de mais uma técnica, a “maneira negra”³⁰ que teve repercussão na produção gravurística da Inglaterra e da Alemanha (MARTINS, 1982, p. 20). As pinturas de Peter Paul Rubens (1577-1640) foram amplamente difundidas através da produção gravurística.

Com o virtuosismo do buril dos holandeses da Oficina de Goltzius (Hemrick Goltzius, 1558-1617), Rafael encontrou soluções adequadas para reproduzir suas obras (MARTINS, 1982, p. 21). As gravuras de Rubens transitaram e influenciaram toda a Europa, particularmente a França. Outros artistas de destacaram nessa época, como Anthoon van Dyck (1599-1641) e Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606- 1669). Van Dyck, nascido em Antuérpia, realizou uma série de retratos de príncipes, generais,

³⁰ A técnica de “maneira negra” foi descoberta pelo alemão Ludwing von Siegen. Consiste em trabalhar a superfície da chapa de cobre usando o instrumento berceau/brunidor, que vai rebaixando a superfície. Não se usa o ácido. Ao imprimir, o resultado delicado, com nuances de preto e tons mais claros e aveludados.

homens de estado, das ciências, de artistas e de amadores – um grande retratista, que trabalhou com a técnica “água-forte”. Rembrandt se responsabilizou por uma respeitável produção gravurística, voltada especialmente para a recriação de paisagens, retratos entre outras composições, como as cenas campestres. Este empregou a técnica “água-forte” e em suas gravuras destacam-se os tons escuros contrastando com os tons claros. (TERRA, 2013, p. 124,148).

A gravura a talho-doce compreende os processos técnicos de gravar encavado sobre a chapa metálica, ao utilizar o buril, ponta seca, água-forte, água-tinta, verniz-mole – processo oposto ao gravado em relevo. (TERRA, 2013, p. 40) Denominada como a técnica calcográfica, palavra de origem grega: *khalkos* (cobre) e *grapheri* (gravar) está associada especialmente ao buril³¹.

As técnicas da gravura se difundiram, especialmente o uso da água-forte e do buril. Utilizadas recorrentemente, caracterizaram a produção do século XVIII. Houve maior demanda da gravura para a ilustração de livros, cartografia, documentação arquitetônica, acidentes geográficos e retratos. Todos os recursos gráficos tiveram usos e ocorria a necessidade de novas soluções. Outras técnicas apareceram, como o verniz mole, a maneira de crayon, o pontilhado e a “água-tinta”. Nesse período, Alemanha, França e Holanda não inovaram, ficaram mais presos no passado e pouco contribuíram para a inovação (MARTINS, 1982, p. 26). Na Itália, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) alcançou grande sucesso como pintor e também como gravador. Produziu gravuras com o emprego da técnica água-forte, obteve nuances diferentes, dentro do mais puro gosto do Rococó. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nascido em Veneza, outro gravador e arquiteto de destaque na Itália. Trabalhou com a arquitetura da Antiguidade e do Renascimento, em chapas maiores e gravadas de maneira incisiva, com traços marcantes, acentuados pelo uso do buril. Publicou sua primeira edição de 12 gravuras *Prima parte di architettura e prospettive* em água-forte, outras sucederam, como *Le carceri d'invenzione*. As cenas arquitetônicas originaram de suas peregrinações pelos sítios de Roma. A produção de suas gravuras acabou por se tornar *souvenir* de turistas intelectuais e aristocratas (TERRA, 2013, p. 68). Enquanto isso, na Espanha, surgiu a figura de Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828), natural de Fuendetodos, Aragão. Viveu curto período na Itália. A princípio inspirou-se em Tiepolo, mas tornou-se pintor por excelência e um dos maiores nomes da história da gravura. Nomeado pintor da corte de

³¹ Buril é uma ferramenta composta de uma haste de aço temperado e afiado, apoiado na palma da mão abre as vendas e compõem a imagem, sem a utilização do ácido.

Carlos IV, desenhou padrões para decorar paredes do Palácio Real. Logo depois, adoeceu, contaminado por chumbo, em decorrência de tinta branca. A doença o levou a paralisia temporária, cegueira parcial e à surdez permanente. Retirou-se da vida pública e passou a dedicar-se à gravura. (TERRA, 2013, p. 192) Utilizou o ácido e ocasionalmente a ponta-seca para destacar algumas linhas. A combinação de duas técnicas: a água-forte e a água-tinta se tornou uma das características mais acentuadas de suas gravuras. Produziu várias séries como: *Caprichos*, *Provérbios*, *Desastre de Guerra*, *Tauromaquia* e outras.



FIGURA 24: *Le Antichità romane*, 1750-3, água-forte. Autor: Giovanni Battista Piranesi. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro-RJ, (TERRA, 2013, p. 76).

No clima favorável às artes e aos valores culturais do reinado do Magnânimo, criou-se a Academia Real da História Portuguesa, em 8 de dezembro de 1720, com seus estatutos definidos e aprovados. Teve início, então, a produção de gravuras artísticas com a presença do primeiro grupo de gravadores estrangeiros de influência francesa ou flamenga: os Rochefort, Pierre e Charles, Guilherme Francisco Lourenço Debrie, Michel Le Bouteux, Gabriel e François Harrewyn (ARAUJO, 2004, p. s/nº).

Ao final do Século XVIII, em 1796, surgiu uma nova técnica de reprodução gráfica: a litografia³² – palavra formada por *lithos* (pedra) e *graphein* (escrever). A invenção é atribuída ao tcheco Johann Aloysius Senefelder (1771-1834), autor de obras

³² Litografia – processo de gravar sobre o bloco de pedra calcária plana, desenhadas ou escritas com tinta pastosa composta por cera, sabão e negro de fumo, após, gravação com soluções químicas. O ácido não ataca as áreas protegidas pela tinta, somente as descobertas. Assim cria um ligeiro alto relevo, que recebe a tinta aplicada com um rolo, deixando limpa as zonas não impressas. Por último se procede a impressão. A litografia permite tirar muitas cópias da mesma matriz, depois de tiradas as cópias desejadas, a pedra está pronta para ser limpa, polida e reutilizada.

para o teatro que buscava novo meio para imprimir seus textos e partituras. Um processo de gravação químico que permitia a impressão mais econômica e com maior tiragem de cópias, sem comprometer a qualidade da matriz – um bloco de pedra calcária de grão muito fino. (MARTINS, 1982, p. 29) A gravação consiste na repulsão entre a água e os produtos gordurosos aplicados através do desenho e gravados com o ácido sobre a superfície e não em fendas, como no caso da xilogravura e gravura em metal. (LOBO, 2001, p. 32-33) “Na litografia o processo é planográfico. [...] A pedra é sólida. Ela oferece uma firmeza diferente e por mais estranho que possa parecer a pedra, supostamente dura, oferece uma maior flexibilidade ao desenho pois permite voltas e correções impossíveis no papel.” Sobre a pedra pode-se desenhar utilizando várias técnicas como a aguada, o tusche, o crayon e outras. Senefelder descreveu sua descoberta e seu método de gravar no *Tratado da Litografia*, publicado em 1818.

No Brasil, a gravura em metal chegou ainda no século XVIII. É provável que o primeiro gravador tenha sido o jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724), o autor de uma *Natividade* gravada a buril. (MARTINS, 1982, p. 28) Há informações sobre dois brasileiros que foram trabalhar na Europa, Antônio Fernandes Rodrigues (1724-1804), de Mariana, que esteve em Lisboa e depois seguiu para Roma, onde completou os estudos de desenho, gravura e arquitetura. (MARTINS, 1982, p. 28) Em 1770, publicou o *Livro de vários ornatos próprios a entalhadores, canteiros, lavrantes e pintores de ornatos*, com sete gravuras; elaborou um retrato de Luís Vaz de Camões, impresso. Manoel Dias de Oliveira (1764-1837) era fluminense e esteve em Portugal e na Itália, ao regressar, dirigiu a Aula Pública de Desenho e Figura, criada em 1800 (MARTINS, 1982, p. 28).

No século XIX, registram-se importantes transformações sociais e significativos avanços tecnológicos. Inclusive na área das artes gráficas, que possibilitaram maior produção e circulação dos impressos. (MARTINS, 1982, p. 30) Houve intenso intercâmbio entre os gravadores. França e Inglaterra tornaram-se centros de produção, surgiram até os grupos organizados de gravadores, como a Sociedade dos Águas-fortistas, em Paris e o Clube da Água-forte, em Londres – os quais reivindicavam a liberdade de criação. A impressão litográfica com várias cores e em suportes diferentes se tornou popular na Europa, mas teve introdução tardia em Portugal, apenas em 1823. Essa técnica possibilitou edições numerosas e economicamente mais viáveis. A litografia se fortaleceu rapidamente.

Ao final de século surgiu a fotografia, um processo foto-mecânico, com os primeiros experimentos de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), ao realizar a fotografia

que precisou de oito horas de exposição à luz, resultando uma imagem confusa, isso foi em 1827. (MARTINS, 1982, 30) Já a experiência de Louis Daguerre (1787-1815) criou uma imagem nítida, mas única³³. A fotografia passou por aprimoramentos³⁴. Roland Barthes salientou que “a fotografia é unária quando transmite enfaticamente a ‘realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la duplicá-la’ [...]” (BARTHES, 2012, p. 43) O processo em captar e reproduzir a imagem rendeu ao longo do tempo muitas reflexões, sobre a “questão de saber se a fotografia era ou não uma obra de arte”, ou ainda, se “a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 174,177). Além de refletir sobre a origem e a função, o autor destacou que a fotografia pode funcionar também como instrumento de persuasão. A fotografia cativa a atenção do espectador, transmite-lhe uma mensagem e o inquieta. Ela revela ao receptor “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrar um refúgio nos sonhos diurnos” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Do domínio da produção xilográfica até chegar à fotografia, passou-se por diversas técnicas de gravação. Ocorreu longo processo de aprendizagem, de mobilidade, de trocas de experiências e domínio técnico. O processo de aprimoramento e da produção gravurística só se tornou possível devido ao intenso trânsito cultural desse período. Inicialmente se imprimia em certas localidades e os impressos expedidos para atender às demandas; posteriormente, os gravadores com suas habilidades técnicas também transitaram, até criação dos manuais com as técnicas e os equipamentos necessários para se gravar, num processo peculiar de globalização de informações e das imagens.

2.3.1 A Coleção D. João V

A internacionalização de Portugal teve início no reinado de D. Pedro II (1648-1706) que se envolveu na Guerra da Sucessão Espanhola³⁵, ocorrida entre 1701 e 1714.

³³ Daguerre anunciou que capturava as imagens em uma chapa de cobre fina revestida com sais de prata, que recebia o vapor de mercúrio para garantir a fixação. O resultado era uma imagem já positiva. Essa técnica ficou conhecida como “Dagurreótipo” e tinha bom resultado imagético.

³⁴ Em 1833, na Vila de São Carlos (Campinas), no interior da Capitania de São Paulo, o francês Antoine Hercule Romuald Florence realizou experiências pioneiras fotoquímicas nas Américas. Já imprimia em papéis sensibilizados com sais de prata e cloreto de ouro, pela ação solar. (KOSSOY, 2002, p. 15)

³⁵ No reinado de D. Pedro II foi consolidada a independência de Portugal diante da Espanha, mas foi alto o custo das concessões junto à Inglaterra: pelo controvertido Tratado de Methuen, assinado em 27 de

Ele promoveu a exploração do Brasil, o descobrimento do ouro e das pedras preciosas. Faleceu aos 58 anos e sepultado na Igreja de São Vicente de Fora. D. João V (1689-1750), alcunhado por “O Magnânimo”, empenhou-se para projetar Portugal como uma potência internacional. Deixou como registro de seu tempo obras de magnitude³⁶. O último feito diplomático de seu reinado foi o Tratado de Madrid de 1750, que estabeleceu as modernas fronteiras do Brasil. Os vestígios do seu reinado no Brasil incluem a instalação de cidades como: Vila Rica, então capital do distrito do ouro das Minas Gerais; a cidade de Mariana, que recebeu o nome da rainha – Maria Ana Josefa de Áustria (1683-1754); a Vila de São João del-Rei denominação em sua honra e a Vila de São José (atual Tiradentes-MG), em homenagem ao príncipe herdeiro D. José I (1714-1777) (MORAES, 2007, p. 78,79).

A descoberta do ouro no interior do Brasil, na região das Minas, ocorreu em meados da década de 1680, quando D. João V ainda era príncipe. Com os recursos da mineração aurífera, pôde promover as transformações em Portugal. As enormes quantidades de ouro aportadas em Lisboa propiciaram ao Magnânimo condições econômicas para fortalecer o prestígio internacional do seu reinado. Ainda, o ouro e as pedras preciosas de Minas se tornaram elementares para a reconstrução de Lisboa após o terremoto ocorrido em 1755.

O meio mais eficiente para veicular princípios e inovações em curso pela Europa se constituiu na importação de gravuras. As imagens impressas traziam as novidades arquitetônicas e decorativas para inspirar e influenciar as obras em andamento em todo território lusitano. Durante seu reinado, o Magnânimo teve interesse constante pela gravura e adquiriu inúmeras caixas de exemplares de origens diversas. (MANDROUX-FRANÇA, 2014) Com isso, a coleção de gravuras de D. João V veio a ser uma das mais significativas de todos os tempos. As compras realizadas por seus embaixadores tiveram orientação do gravador e livreiro Pierre-Jean Mariette, que se dedicava ao colecionismo e à produção de estampas. Somente entre 1726 e 1728, D. João V recebeu 106 volumes de estampas dos melhores artistas europeus, dentre eles Rubens, Callot e Alberti. Ao adquirir tão importante coleção de gravuras, com o melhor que circulava pelo continente, o Magnânimo formou um amplo escopo ou acervo de registros visuais, os quais viriam

Dezembro de 1703. Os panos de lã ingleses passaram a ser livremente comercializados em Portugal, o que levou à estagnação da indústria têxtil do Reino.

³⁶ O Palácio Nacional de Mafra, a Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, o Aqueduto das Águas Livres em Lisboa, e a maior parte da coleção do Museu Nacional dos Coches, possivelmente a mais importante a nível mundial. No campo imaterial, merece destaque a extinta Academia Real da História Portuguesa, precursora da atual Academia Portuguesa da História.

influenciar e incentivar não somente as transformações socioculturais, mas também impulsionar a própria produção de gravuras em território português. (TERRA, 2013, p. 209-219) Consequentemente, surgiram artistas gravadores portugueses de grande qualidade, dentre alguns deles Antônio Joaquim Padrão (1731-1771), Francisco Vieira de Matos (1699-1783), Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845), João Caetano Rivara (c.1770-1824), Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), Manuel da Silva Godinho (1751-c.1799).

Os conflitos contra a espoliação da Coroa surgiam na América portuguesa, enquanto ocorria a internacionalização e a modernização de Portugal, especialmente com a cobrança do Quinto do Ouro e a ameaça de “derrama”. Movimentos como a Sedição de Vila Rica (1720) e a Inconfidência Mineira (1789-1792) resultaram em penas capitais de seus líderes, Felipe dos Santos e o Alferes Joaquim José da Silva Xavier (ROMEIRO; BOTELHO, 2013, p. 279).

Registrado na *Catalogues de la Colection D'Estampes de Jean V, Roi de Portugal*³⁷, nesse acervo conta com mais de 250 anos de existência, formado por duas grandes coleções a francesa e a inglesa. Sendo que a da Escola Francesa é constituída por 150 volumes que deveriam incluir entre 15 a 20 mil gravuras. Segundo a Mandroux-França (CANELAS, 2004, p. 3):

Creio que a coleção de gravura francesa era a mais importante, mas havia ainda a inglesa, que chegava a 42 volumes, sabemo-lo pelas cartas trocadas com o embaixador, e a italiana, que deveria ter uns cem volumes, com estampas de uma enorme qualidade.” [...] “Nos volumes italianos deveriam estar algumas das gravuras mais antigas no seu conjunto, as coleções apresentam estampas desde o século XVI a 1730 e de maior qualidade, como é o caso da de Federico Barocci (1727), que aparece no primeiro volume.

A coleção de gravuras não se restringe apenas às estampas francesas, inglesas e italianas, mas contemplava vasta área de produção gráfica e estende desde a Espanha até a Rússia. (ARAÚJO, 2004, p. s/nº) As estampas abrangem temas diversos, das ciências às artes, da cartografia à biologia e pelas cenas do cotidiano, principalmente das cortes e em especial os retratos. (CANELAS, 2004, p. s/nº) O robusto conjunto da coleção reflete

³⁷ *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal* / par Pierre-Jean Mariette. Dir. et coord. scientifique Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud. Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança; Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Bibliothèque Nationale de France, 3 v.; 1º v.: Préfaces-études-notes-index/ introduction par Jacques Thuillier; 2º v.: Textes et tables-première partie; 3º v.: Textes et tables-deuxième partie; 1996-2003.

o capricho de um rei absolutista que tinha estratégias e objetivos políticos bem claros: a criação de modelos para os artistas da corte de Lisboa; conhecer as caras dos homens mais importantes da Europa, desde os monarcas aos diplomatas, os médicos, os escultores, os pintores, os poetas e os cientistas.

A política seguida por D. João V, ao promover a imagem e afirmar o monarca como protector das artes e das ciências, daria frutos na reputação que este adquiriu nos círculos eruditos europeus (TIRAPICOS, 2017, p. 62).

O conjunto de gravuras formado por D. João V comprovava a intenção real em internacionalizar Portugal. Suas aquisições tinham estratégias fortemente estruturadas na corte e nos seus objetivos políticos, além de revelar o prestígio de um governante articulador e voltado para as questões culturais. Destacou-se ainda pela fundação da Academia Real de História, em 1720, e pela publicação de várias obras, dentre elas o *Vocabulário portuguez e latino* (1712-28), de Rafael Bluteau (VAINFAS, 2000, p.166-7).

2.3.2 A produção de Augsburg

Ao final do século XVII, Augsburg se destacou como importante produtor de gravuras ornamentais que eram vendidas avulsamente ou em séries. (OLIVEIRA, 2003, p. 46) As estampas tinham um público alvo, os artistas, os artesãos do mobiliário e de outras artes decorativas. Logo nas primeiras décadas do século XVIII dois gravadores sobressaíam: Jeremias Wolf e Johann Georg Merz, editores de obras de artistas locais. Inicialmente divulgaram o estilo Regência e em seguida o Rococó. A produção de Augsburg circulou por países diversos rapidamente. Nesse período, a produção gráfica de estampas com elementos decorativos se destacaram: Franz Xaver Habermann (1721-1796), Gottfried Bernard Götz (1708-1774), Jeremias Wachsmuth (?-?) e Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761), dentre outros, os quais se encontram na Coleção D. João V e figuram no *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*, coordenado pela pesquisadora Marie-Thérèse Mandroux-França (OLIVEIRA, 2003, p. 46).

Destacaram-se ainda os irmãos Joseph Sebastian Klauber (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-1787), os gravadores oficiais do bispo de Augsburg. Além dos motivos ornamentais trabalharam com,

[...] estampas religiosas figurativas, representando santos, cenas bíblicas e outros temas da iconografia cristã, destinados à ilustração de bíblias, missais e outros livros sacros ou à edição de registros avulsos. Mais próximos do gosto popular que a produção erudita dos ornamentais.

segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003, p. 94). A produção dos irmãos Klauber estava mais vinculada aos Registros de Santos³⁸, constituídos por cenas sacras e envolvidos por molduras com decoração profusa, predominantemente no estilo Rococó. Essas estampas tiveram ampla circulação e chegaram aos recantos mais distantes, alguns desses registros tiveram reprodução em Portugal. Os irmãos gravaram “Klauber Cath” e atestam que essa produção era especificamente católica.



FIGURA 25: Franz Xaver Habermann (1721-1796). *Dois desenhos para ornamentos em forma de jarro*, NS 143. Gravura em metal, 1750. Disponível: <http://www.artnet.com/artists/franz-xaver-habermann/>. Consultado em 18/11/2020.

Augsburgo teve significativa influência na formação de artistas da Baviera e da Suábia, conseqüentemente em outras regiões da Europa por intermédio das gravuras. A localidade assumiu a liderança no mercado internacional da estampa, especialmente no setor de gravura ornamental. Imagens vendidas soltas e em séries destinadas a servirem de modelos a vários profissionais, dentre eles (OLIVEIRA, 2003, p. 91, 92) estucadores, pintores, marceneiros, ourives e outros das chamadas “artes decorativas”.

³⁸ Os Registros de Santos apresentavam iconografias cristãs, eram impressos em tamanhos variados, tinham larga produção apoiada por instituições religiosas e por isso os preços eram mais acessíveis. Eram destinados aos espaços privados de devoção. Consultar: Inventário da colecção de registos de santos / org. e pref. Ernesto Soares. - Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955. - XXXVI, [4], 491 p.

Augsburgo foi um grande centro editorial, não apenas de gravuras de origem alemã, também de origem francesa. Os textos das gravuras foram impressos em línguas estrangeiras, para atender às demandas. Essa produção divulgou as imagens de artistas do período, dentre os mais conhecidos destacam-se Jean Berain, Franz Xavier Habermann, Johan Wolfgang Boungartner, entre outros considerados maiores e menores, que figuram nas séries catalogadas por Marie Thérèse Mandroux-França em bibliotecas e arquivos portugueses (OLIVEIRA, 2003, p. 93,94).

As gravuras avulsas tinham custos mais reduzidos para a sua produção. A comercialização e a circulação da gravura avulsa possibilitaram cesso de maior número de interessados em estampas, tanto como objeto de devoção quanto fonte inspiradora para a criação de novos trabalhos.

2.4 Os missais e suas imagens

Na idade média, os missais eram manuscritos e ricamente ornamentados com luminúrias. Eram peças únicas. A produção de missais impressos teve início em meados do século XVI, com intensa produção até o século XVIII. (SANTIAGO, 2009, p. 31) Tudo começou com a chegada de Christophe Plantin (1514-1589) à Antuérpia, em 1549, depois de ter se casado com Joanna Riviere, em Lyon. Na Antuérpia as atividades impressoras tiveram início em 1555, as primeiras edições receberam ilustrações com estampas em xilogravura e posteriormente com gravuras calcográficas. Somente em 1613 o Missal Romano plantiniano teve formatação padronizada e influenciou sobremaneira as demais edições. A casa definiu que as passagens litúrgicas teriam uma estampa aberta a buril, antecedendo o texto litúrgico: *Anunciação, Natividade, Epifania, Crucificação, Ressurreição, Pentecostes, Ceia, Ascensão de Cristo, Assunção da Virgem e Todos os Santos*. Mas havia edição com menor número de estampa e nestas figuravam apenas a *Anunciação* e *Crucificação* (SANTIAGO, 2009, p. 32). Há edições mais recentes que incluíram até vinte gravuras e divulgaram também, (CAMPOS, 2005, p. 220-221) algumas invocações reiteradas pela Igreja Reformada, como cenas de martírio, êxtase místico, coros angélicos, temas sacramentais, representações marianas, do culto santorail

etc. As gravuras variavam muito pouco em um mesmo período, pois havia um repertório consagrado de representações comuns em alguns países, especialmente entre Itália, Holanda e Portugal. Situação semelhante ocorreu em outras casas tipográficas. As ilustrações encareciam, segundo a pesquisadora Camila Fernanda Guimarães Santiago (2009, p. 33):

A ilustração de livro onerava os cofres da oficina. Por vezes, o investimento com a decoração de um volume perfazia até 75% do total consumido em sua publicação. O peso dos gastos com ilustração em relação ao total despendido anualmente pela casa tipográfica variava de acordo com o número produzido de livros decorados.

A produção da estampa seria a condição para o desenhista criar – a parte menos valorizada, pois o custo considerava o tempo gasto, intervenção na chapa, o gravador e o impressor (SANTIAGO, 2009, p. 33). Com a fusão das casas tipográficas, surgiu a Plantin-Moretus³⁹, que entre 1612 e 1637 teve como desenhista Peter Paul Rubens. Houve aprimoramento da linha editorial, incluíram-se além das gravuras, as vinhetas e as capitulares iconográficas, com pequenas cenas alusivas ao texto. A partir de 1765, praticamente não ocorreram alterações nas imagens editadas, as edições sucessivas apresentaram as mesmas gravuras.

Ainda no reinado de D. José I (1714-1777), que ficou conhecido como o “reformador”, funcionou a Régia Oficina Tipográfica, criada em 24 de dezembro de 1768. (SANTIAGO, 2009, p. 58) Seu funcionamento se estendeu até 1788, ocasião em que Lisboa já contava com onze oficinas tipográficas. Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) foi seu mestre-escola e abridor de estampas. Ele veio ao Brasil em 1739 e teve aulas de desenhos com João Gomes Baptista, mais tarde empossado abridor de cunhos das Reais Casas de Fundição do Ouro – que segundo Bretas (2013, p. 38) transmitiu conhecimentos de desenho, arquitetura e escultura para Antônio Francisco Lisboa, o Mestre Aleijadinho. Silva visitou a Itália, aprimorou seus estudos, retornou a Lisboa e teve reconhecimento como exímio abridor de estampas na Imprensa Régia.

³⁹ Em 1876 Edward Moretus vendeu a companhia para a cidade de Antuérpia. Um ano depois o público pôde visitar a área de convivência e de impressão. Em 2002 o museu foi inscrito no site da UNESCO pela sua importância educacional, científica e cultural e a partir de 2005 foi considerado Patrimônio Mundial da UNESCO. (Plantin-Moretus Printing House-Museum Complex – UNESCO/WHIS).

Os missais circularam por toda Europa, inclusive em Portugal e em Minas, estiveram presentes nas matrizes, capelas, ermidas e até nas capelas e oratórios rurais. (BOHRER, 2007, p.120) Através dos missais ocorreu uma expansão de um universo visual comum, que migrou de um lugar a outro e que intercambiou diferentes artistas. Desde o primeiro trabalho publicado sobre a influência desses impressos, Luiz Jardim (1939, p. 75) observou que “as estampas e vinhetas dos missais antigos teriam muitas vezes servido de modelo e inspiração”. Essas gravuras propiciaram, assim, trocas imagéticas pautadas na existência de impressos servidos como modelos. A movimentação física do missal pôde proporcionar interessantes ligações socioculturais e inspirar vasta produção artística, especialmente em Minas Gerais.

Para adquiri-los havia os intermediadores livreiros que encomendavam as compras e os revendiam. *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, promulgadas em 1707, pelo Arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide e aplicadas no Brasil por mais de dois séculos, composta por cinco livros, dispunha orientação e organização sobre a vida colonial em termos de fé e de forma detalhada. O livro quarto trata das imunidades eclesiásticas, da preservação do patrimônio da Igreja, das isenções, privilégios e punições dos clérigos, do poder eclesiástico. Também, dos ornamentos e bens móveis das igrejas, da reverência devida e da profanação de lugares sagrados. Ainda, da imunidade aos acoutados, dos testamentos e legados dos clérigos, dos enterros e das sepulturas, dos ofícios pelos defuntos (VAINFAS, 2000, p. 145). No trecho em destaque, orientava para a construção, ornamentação e equipamentos de uma igreja ou uma capela rural, havia uma norma. Dentre os bens necessários para sua aprovação e funcionamento, deveria ser equipada por bens patrimoniais, inclusive dos missais (1832, p. 259/261).

FIGURA 26: *Epifania. MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.





FIGURA 27: *Ressurreição. MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.

Da coleção de missais da Paróquia de Santo Antônio, da antiga São José, ainda subsistem 13 missais, provenientes da Matriz de Santo Antônio e apenas um pertencente ao acervo da Capela de Nossa Senhora das Mercês. Apesar da grave situação de conservação, ainda é possível manusear os missais. Alguns tiveram gravuras subtraídas e em quase todos há vestígios de uso intenso, mas também muitas marcas da falta de cuidado e especialmente dos ataques de insetos.

Todos os aspectos observados acima, sobre o desenvolvimento da edição e da impressão de missais, pode-se constatar na coleção da Paróquia de Santo Antônio, atualmente depositada no acervo do Museu da Liturgia. Vale destacar que as gravuras expressam marcas de autores e datas diferentes, mesmo em único missal. Os elementos ornamentais também se destacam, como as página de rosto, vinhetas e capitulares iconografadas. A gravura, de maneira geral, antecedia o texto. O conjunto de imagens dos

missais, não apenas as gravuras, tornaram-se fontes inspiradoras para os mestres, artífices e suas oficinas, que delas se apropriaram e criaram suas obras.



FIGURAS 28,29: *MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746, s.p. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotos do autor, 2019.

FIGURA 30: *MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1746, s.p. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Foto do autor, 2019.



2.5 Os livros de arte

No final do século XVIII, mais precisamente em 1799, o então ministro da Marinha e Ultramar, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, criou a Casa Typografica, Chalcográfica, Typoplastica, e Literária do Arco do Cego. A oficina funcionou por curto período, teve suas atividades encerradas logo em 1801. Das 83 edições, desse total se incluem as obras vinculadas aos projetos editoriais da Oficina, ao considerar as páginas de rosto e as relações mantidas com outras tipografias, publicou 45 edições ilustradas e 38 sem ilustrações, o que atesta a relevância das imagens no seu projeto editorial (SANTIAGO, 2009, p. 87). A Casa Literária Arco do Cego teve direção do são-josefense, frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811). Mesmo sem formação em

universidades europeias ou vínculos com a academia, Frei Veloso se tornou figura de destaque. Para Hermelinda Moutinho Pataca (2015, p. 55):

Suas práticas educativas, científicas e editoriais, de Frei Veloso desenvolvidas ao longo de sua formação, assim como das múltiplas funções exercidas no Brasil e em Portugal, avaliando a criação de um instrumento teórico de ensino, em que aliou suas funções à formação de quadros na História Natural, às artes tipográficas, ao desenho e à gravura. Ao pesquisarmos sobre as práticas deste franciscano, buscamos alguns referenciais sobre as metodologias da história natural, como a criação de coleções, os trabalhos de campo, a elaboração de textos e imagens, as práticas editoriais e a publicação de obras.

As práticas editoriais e de ensino de Frei Veloso e da Casa Literária estavam mais vinculadas às questões científicas, de maneira abrangente, e podem ser associadas à ilustração lusa. Sua criação foi uma das estratégias encetadas pela Coroa com o intento de dar prosseguimento ao processo de desenvolvimento e aprimoramento das técnicas de pesquisa e exploração dos recursos minerais, metalúrgicos, botânicos e agrícolas das conquistas, sobretudo do Brasil (MOTA, 2018, p. 49). O frei envolveu-se em diversas frentes de trabalhos pioneiros e, por isso, pode se considerado um autêntico polímata⁴⁰. O primeiro trabalho editorial de Frei Veloso remonta à experiência que vivenciou com os indígenas de São Miguel, em São Paulo, o *Dicionário Portuguez e Brasilianno*, referente à Língua Geral do Brasil, publicado em 1795. Entre as diversas atividades do frei, merece destaque seu interesse pelas línguas, já em Lisboa, 1796 teve experiência como tradutor com o periódico *Palladio Portuguez e Clarim de Palla*, (PRIORE; VENÂNCIO, 2006, p. 104) no qual difundia as novidades coloniais e traduzia textos estrangeiros referentes à vida rural.

No curto período de 1796 a 1805, de acordo com Harden Alessandra Ramos Oliveira, (2009, p.131-148), o frei traduziu pelo menos 20 obras (traduções assinadas ou creditadas a ele) e supervisionou a tradução de cerca de outras 30, na área das ciências ou tecnologia e a partir de línguas diferentes (espanhol, francês, italiano e inglês). Como editor, suas obras privilegiavam as imagens, tanto que a “Aula de Gravura” esteve vinculada à Casa Literária Arco do Cego, com objetivo da formação de novos gravadores. Além de editora, a Arco do Cego também funcionou como oficina de aprendizado de artes

⁴⁰ polímata. [Do gr. Polymathés.] **S. 2 g.** Aquele que estudou ou sabe muitas ciências; polígrafo, polímata. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. O Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1597.

tipográficas. (SANTIAGO, 2009, p. 87) Das obras publicadas, 45 edições foram ilustradas e 38 sem ilustração. O emprego de imagens marcou a produção editorial da Casa. As imagens funcionavam bem, transmitiam informações, independente do texto. Suas propostas editoriais visavam o desenvolvimento tanto do Brasil quanto de Portugal, por isso as publicações ensinavam e aprimoravam técnicas para a agricultura, para os assuntos náuticos e para o comércio marítimo. A tratadística das Belas Artes também recebeu atenção da Casa e os livros de artes publicados foram essenciais para a circulação de novas informações, nos territórios lusitano e brasileiro. Curiosamente, Frei Veloso não demonstrou interesse em publicar obras com a temática religiosa, que acabou inadequado para o perfil editorial da Casa (SANTIAGO, 2009, p. 87). No catálogo das obras publicadas pela Casa Literária do Arco do Cego, editado em 1999, aparecem seis tratados de artes, quatro de pintura e dois de gravura (CAMPOS, 1999, p. 282):

BOSSE, Abraham. (1602-1672) *Tratado da gravura a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Tradução de José Joaquim Viegas Menezes⁴¹, presbítero mariannense. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

DUPAIN, M. (de Montesson, 1720-1790) *A Sciencia das Sombras Relativas ao desenho, obra necessária a todos que querem desenhar architettura civil, e militar, ou que se destinão a pintura, &c./* por M. Dupain. Tradução de Frei José Mariano da Conceição Veloso (Menos Reformado da Província do Rio de Janeiro). Lisboa: Na Offic. De João Procopio Correa da Silva, 1799.

DU FRESNOY, Charles Alphonse. (1611-1665) *A Arte da Pintura*. Tradução de Frei José Mariano da Conceição Veloso. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

LAIRESSE, Gerardo. (1640-1711) *Princípios da arte da gravura, traslado do grande livro dos pintores de Gerard Lairese: Livro decimoterceiro: para servirem de appendice aos princípios do desenho do mesmo author, em benefício dos gravadores do Arco do Cego*. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

⁴¹ Padre José Joaquim Viegas de Menezes (1778-1841) era natural de Vila Rica, batizado em 1778, estudou em Mariana. Em Lisboa, teve proteção de frei José Marianno da Conceição Velloso. Na Casa Arco do Cego “adquiriu completos conhecimentos teóricos e práticos da arte de gravar”. Ao retornar a Vila Rica, “criou a primeira oficina tipográfica de Minas, fabricando-a inteiramente e apenas com os recursos escassos da terra”. Entre 1819 e 1820 atuou como pintor na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Vila Rica; por “Alimpar e retocar os painéis da sacristia” recebeu 30\$000 (*Lº 2º de R. e D.*, fls.61), (TRINDADE, 1958, p. 158, 188).

LAIRESSE, Gerardo. (1640-1711) *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontraõ*. Tradução de Frei José Mariano da Conceição Veloso⁴². Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

O Meio de se fazer Pintor em Três Horas, e de se executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem se ter aprendido o desenho./ traduzido do francez. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

Das 83 obras publicadas, seis estavam relacionadas às artes e três delas traduzidas pelo próprio Frei Veloso, perfazendo 7% das publicações; porcentagem bastante significativa para o curto período de existência da Casa Literária Arco do Cego. Ao prefaciar cada obra traduzida, Frei Veloso registrou o comprometimento da Casa Litográfica do Arco do Cego para o fortalecimento das artes e a melhor maneira de se veicular os ensinamentos através do livro. Uma de suas frases mais conhecidas: “Sem livros não há instrução”. Na publicação de M. Dupain, *A Sciencia das Sombras Relativas ao desenho*, registrou:

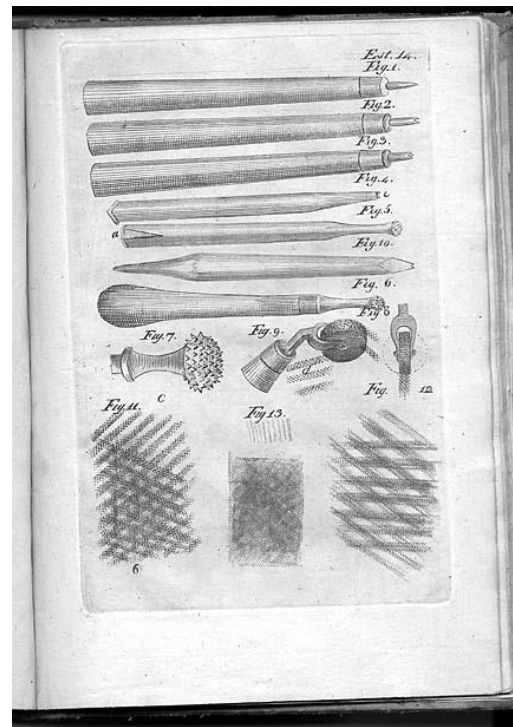
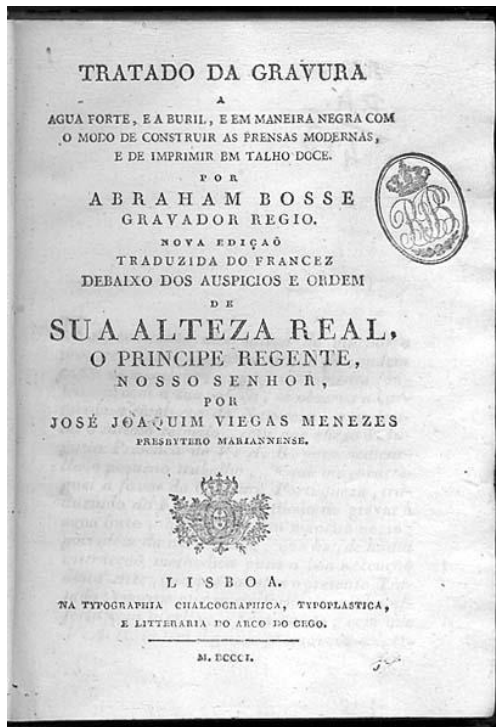
A Sciencia das Sombras he o primeiro degrau do desenhador, e por onde devem subir todos, os que se destinaõ ás grandes Artes, da Architectura Civil, Naval e Militar, da Pintura, da Gravura, da Estatuaria, e de outras muitas Artes, que exprimem primeiramente a sua idéa pelo Desenho. Ora em tempo, no qual V. A. R. procura com toda a energia o adiantamento de todas, não pôde a Obra de M. Dupain, deixar de ter hum bom acolhimento de todas as pessoas, que as estudaõ, e das que amaõ as felicidades da sua Pátria, tendo-se proposto servilla em qualquer das Artes liberaes, acima nomeadas, que V. A. R. tanto protege. Entre, as ultimas sou certamente huma das que reputaõ ser a maior o poder çonfessar que he

De V. A. R.

Humilde Vassallo

Fr. José Mariano da Conceição Velloso

⁴² A publicação *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontraõ* o texto foi originalmente escrito em holandês. Frei Veloso traduziu a partir de uma tradução para o francês, o que se chama na área de tradução indireta. Era uma forma de tradução bem aceita na época. Hoje nem tanto.



FIGURAS 31,32: Abraham Bosse (1602-1672). *Tratado da gravura a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce.* Tradução de José Joaquim Viegas Menezes, presbítero mariannense. Lisboa: Na Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal.

Já em *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as suas, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e as faltas que nelles se encontraõ*, de Gerardo Laresse, nos informa sobre a a criação e formação dos novos gravadores da Casa:

O Ter sido incumbido em nome de V. A. R. da criação do novo corpo de Gravadores do Arco do Cego, cujo numero no breve período d' hum anno chegou a vinte e quatro, me fez conhecer que sahiaõ das Aulas de Desenho, estabelecidas pelo Augusto Avô de V.A.,
 [...]
Por este motivo, SENHOR para que fosse omnimoda a minha obediência às Soberanas intenções de V. A. R. me resolvi a traduzir, e fazer traduzir, e imprimir tudo, quanto se tem escripto a este respeito, deixando aos meus pobres adidacticos a escolha das doutrinas, que devem seguir, dos modelos, que devem imitar.
 [...]

*De V. A. R.
 Humilde Vassallo*

Fr. José Mariano Velloso.

Nos dois prefácios o tradutor e diretor da Casa Literária imprimiu informações que nos possibilita compreender aspectos da linha editorial adotada, as obras atraíram o interesse geral dos que queriam aprender e atuar em áreas diversas, inclusive a arquitetura, a pintura e a gravura. As obras contribuíram ainda para a formação de novos gravadores, aspecto fundamental para as publicações. Frei Veloso atuou como um autêntico “mediador cultural” (FONSECA, 2006, p. 65), especialmente no período em que dirigiu a Casa Literária Arco do Cego. Destacou-se como editor, tradutor e incentivador da formação de novos gravadores. Inovou no campo editorial e propiciou a circulação de conhecimentos interdisciplinares. Quando recebeu o mineiro José Joaquim Viegas Menezes (1778-1841), na Casa, propiciou oportunidades de aprendizagem das artes gráficas e para atuar como tradutor da obra de Abraham Bosse, o *Tratado da gravura a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*, ilustrado com 22 estampas assinadas por diversos gravadores. Viegas de Menezes passou cinco anos em Portugal. Com os conhecimentos obtidos em Lisboa, ao retornar ao Brasil, Viegas de Menezes abriu a primeira tipografia mineira e se tornou o precursor da arte da gravura em Minas. Em Vila Rica atuou como capelão do Regimento de Cavalaria, pintor, tipógrafo e gravador – “Habilmente manejava o buril. Gravava e imprimia. As gravuras de registros de santos feitos a talho doce podiam figurar a par das que produziam artistas da Régia Oficina de Lisboa” (SANTOS, 1938, 233). Tudo isso encaixa perfeitamente nas colocações de Eduardo França Paiva (2006, p.107-122): Era necessário fazer tudo circular em dupla direção. Idas e, também vindas, trocas, encontros, apropriações, adaptações, em uma só palavra: o trânsito.

FIGURA 33: Registro de Santo (São Francisco), gravado em Vila Rica, por Viegas de Menezes. Seção de Estampas da Biblioteca Nacional do RJ, (SANTOS, 1938, p. 231).



Os impressos que circularam e influenciaram toda produção pictórica em Portugal, provavelmente transitaram pelo Brasil e especialmente em Minas. Os livros chegavam juntamente com as mercadorias necessárias, conforme citado⁴³ por Jeaneth Xavier de Araújo (2005, p. 38):

Março de 1737/ 2 fechaduras mouriscas/ 2 peças de [panilo] para cortinas da Igreja/ 1 miada de renda de [guimes]. Março de 1738/ 2 dúzias de livros de Santa Bárbara/ 1 feltro de espingarda/ 1 bacia de arame/ 1 mão de papel/ 1 bordadeira de prata.

A pesquisadora ainda apresentou informações sobre as encomendas de impressos registradas no Livro do Caixa do administrador dos contratos dos dízimos na Capitania de Minas Gerais, pertencente a Manuel Ribeiro dos Santos que era português, capitão e exercia a advocacia em Vila Rica. Esse português teve uma loja que vendia produtos da terra e importados de Portugal. O capitão enviou duas cartas a Jerônimo Rodrigues Airão, morador de Lisboa, e fez suas encomendas de gêneros variados e dentre eles os livros. Segundo Araújo, a partir de seu pedido, sugeriu que o capitão Manuel Ribeiro dos Santos poderia ser um livreiro atuante em Vila Rica (ARAÚJO, 2005, p. 38):

Receita dos livros que me há de fazer mercês comprar o sr. Jerônimo Roiz Ayrão ausente o sr. Manoel da Cunha Neves com capas de pasta dos melhores títulos nas costas dourados, e todas das composições mais modernas que houver/ outubro de 1747/ 1 tomo Escritura Sagrada de mesma folha com estampa sem concordata.

Os artigos de primeira necessidade chegavam importados, circulavam, apesar das restrições da Coroa Portuguesa que mantinha especialmente Minas sob severa vigilância. Dentre esses artigos destacavam os objetos de culto, imagens, oratórios, medalhas, estampas e tudo que dissesse respeito à vida católica (ARAÚJO, 2005, p. 38).

Poucos pintores deixaram registrados em seus testamentos ou inventários informações sobre as obras impressas que possuíam, ou mesmo mesmo seus acervos de “riscos”. Há ainda outros fatores que contribuem para aumentar dúvidas, pois os títulos das obras se repetiam e ao serem registradas nos inventários/testamentos, reduziam drasticamente as informações editoriais. A exemplo, temos três pintores marianenses, que atuaram juntos em igrejas do termo da Vila de São José: João Nepomuceno Correia e Castro (1745-1794), Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) e Francisco Xavier Carneiro (1765-1840),

⁴³ Documento do APM, (CC 2030).

que deixaram obras anotadas em seus inventários. Em documento de 1832, referente aos bens deixados pelo Mestre Ataíde aparece apenas:

Hum livro da Biblia estampado pr
 Hum do segredo das Artes dous Tomos
 Dicionário Francês pr

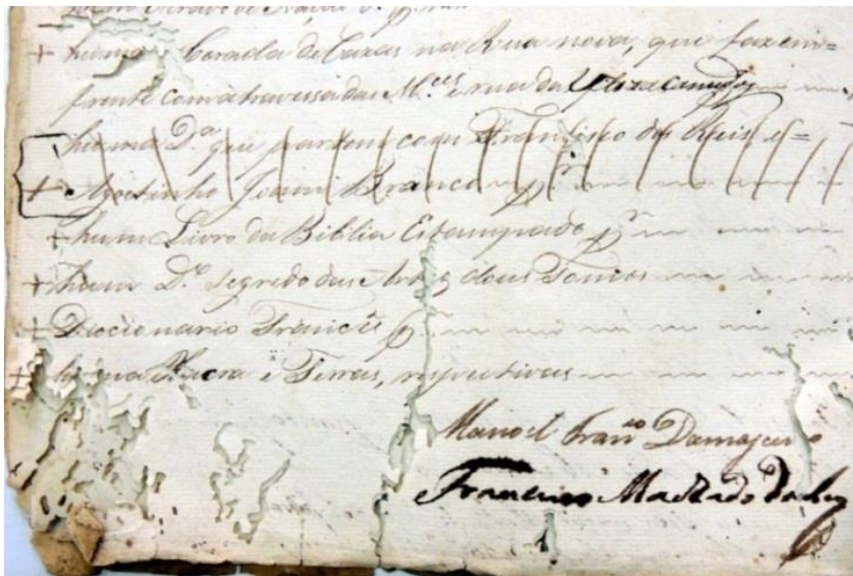


FIGURA 34: Testamento de Manoel da Costa Ataíde, T 68, 1479, 2º Ofício, Arquivo Casa Setecentista, IPHAN, Mariana-MG. Fotografia do autor, 2020.



FIGURA 35: Avaliação dos bens, Testamento de Manoel da Costa Ataíde, T 68, 1479, 2º Ofício, Arquivo Casa Setecentista, IPHAN, Mariana-MG. Fotografia do autor, 2020.

Esses bens apareceram também na lista de avaliação, conforme a com a seguinte avaliação (MENEZES, 1965, p. 140):

Hum livro da Biblia estampado pr	4\$800
Hum Do segredo das Artes dous Tomos.....	2\$000
Dicionário Francês pr.....	20\$000

Com essa referência, pode ser que seja o livro *A arte da pintura*, de Charles Alphonse Du Fresnoy (1611-1665), editado pela Tyographia Chalcographica, Typoplástica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. João Nepomuceno Correia e Castro, em seu inventário, “deixa de herança todas as suas estampas, risco e debuxos a Francisco Xavier e Bernardo Sena, seus aprendizes”⁴⁴.

No Inventário de Francisco Xavier Carneiro, foram registradas e avaliadas as seguintes obras impressas:

- Sete livros, a saber: Profesia de Izaias; Eva, e Ave; As Siencia das sombras relativas ao desenho; Segredo necessário para as artes da pintura; Orthografia portuguesa3\$000

Mais adiante aparecem os seguintes livros:

- Oras Marianas.....1\$000
- Livro de Santa Bárbara.....\$200
- Livro de instrução de Doutrina.....\$080
- Livro arte da pintura1\$000
- Livro análise do escrúpulo Theologico.....\$640
- Livro de novena do Menino Deos.....\$200
- 2 Livros da história sagrada.....2\$000

Com informações reduzidas, a identificação se torna complexa, especialmente pelo fato de haver obras com títulos homônimos.

⁴⁴ AEAM - Testamento de João Nepomuceno Correia Castro, 1795 - 1806, In: Testamentos, pasta 619.



FIGURA 36: Capa do Inventário de Francisco Xavier Carneiro, 1840. ACSM, 59ª 1346. Fotografia do autor, 2020.

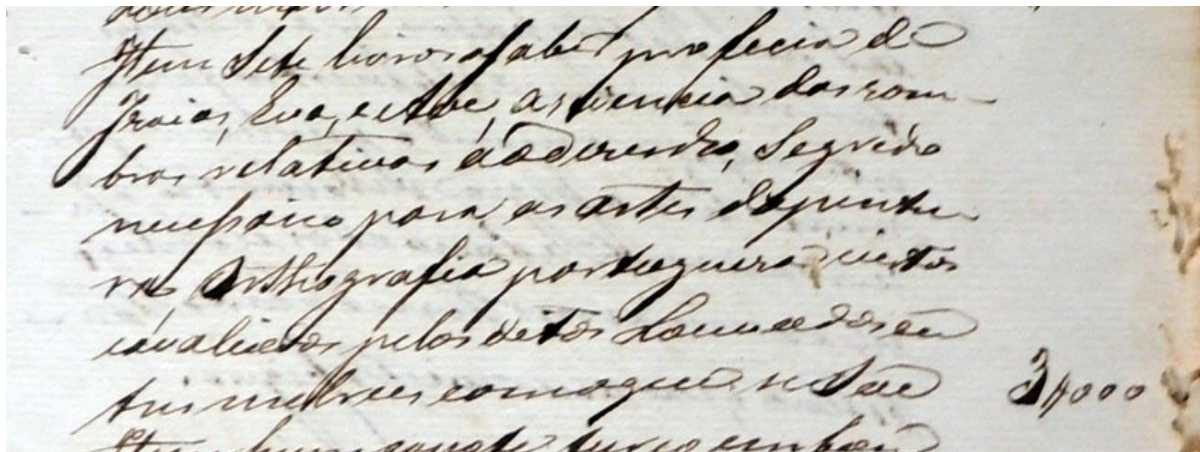


FIGURA 37: Inventário de Francisco Xavier Carneiro, o registro de sete livros, 1840. ACSM, 59ª 1346. Fotografia do autor, 2020.

O professor Magno Moraes Mello (2013, p. 28-30) se referiu a Francisco Xavier Carneiro como um importante pintor mineiro, que em seus bens figuravam duas obras publicadas pela Casa Literária do Arco do Cego. Segundo a análise de Mello (2013), um desses livros, *A arte da pintura*, poderia ser a de Laresse ou de Fresnoy. O livro *A sciencia das Sombas Relativas ao desenho*, obra necessária a todos, que querem desenhar arquitetura civil, e militar, ou que se destinão a pintura, de Montesson Dupain, traduzido pelo próprio Frei Veloso, pode ser o mesmo que aparece no inventário de Xavier Carneiro.

O pesquisador português Eduardo Pires de Oliveira (2016, p. 97) registrou sobre o trânsito das imagens:

Temos hoje conhecimento que no século XVIII muitas gravuras do Porto foram enviadas para o Rio de Janeiro que, depois, eram reenviadas para Minas. Que gravuras eram, não sabemos. Mas teremos que pôr a hipótese de, ao lado de os mais diversos registros de santos – e quanta informação eles nos podem trazer... – poderiam seguir outras gravuras, que interessassem directamente a todos quantos projectavam em Minas.

Os tratados, os livros de arte, as gravuras avulsas e os registros de santos transitaram por toda Minas Gerais. As igrejas matrizes e as capelas tinham os seus acervos de missais, todos com gravuras de exímia qualidade. Especialmente os missais e livros religiosos ilustrados eram recorrentes nos acervos das confrarias, com destaque para o Missal Romano, pois os atos litúrgicos não podiam prescindir dos textos desses livros (SANTIAGO, 2009, p. 25). A Igreja exigia que toda agremiação religiosa tivesse o seu missal.

Os registros de santos, (SANTIAGO, 2009, p. 92) “estampas da iconografia cristã, usadas nos espaços privados de devoção, sendo que algumas delas traziam indulgências”. Podiam ser variadas, com reprodução mais fácil, de baixo custo e se vincularem a devoções diversas, tornaram *souvenirs* dos pontos de peregrinação. Com dimensões reduzidas, esses impressos se popularizaram ainda mais. Circularam por muito tempo e, provavelmente, devem ter influenciado os mestres pintores. Na matriz litográfica do registro de Santo Antônio de Lisboa, referente ao Santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas-MG, exposta no Museu da Inconfidência, apresenta o Crucificado e acrescentou-se a informação: “Como na sua propia Igreja”, vinculou na peça daqui à memória da igreja do santo lisboeta.

Esse conjunto de impressos transitou e cumpriu sua função. Um dos mecanismos da divulgação das ideias mais eficiente “foi a difusão dos livros e as práticas de leituras” (FURTADO, 2005, p. 13), que contribuiu para fortalecimento da conexão entre os continentes.



FIGURA 38: Matriz de Registro de Santo, em pedra litográfica, século XIX. Acervo Museu da Inconfidência, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2020.



FIGURA 39: Última Ceia. *MISSALE ROMANUM*, Lisboa: Olisipone, Typographia Régia, 1789, p. 335. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 40,41: Registros de santos, São José e Santo Antônio, século XVIII. Acervo Museu Casa dos Inconfidentes, Ouro Preto-MG. Fotografias do autor, 2020.

O conjunto de impressos europeus influenciou toda produção cultural. Dos tratados arquitetônicos aos registros de santos, ambos veicularam informações, inovações e mensagens que após a apropriação e reconstrução, contribuíram para divulgar o que ocorria na Europa em termos de “gosto”. As informações transitaram entre os mestres artífices e os comitentes que encomendavam as obras. Os tratados além de divulgar informações visuais, ensinavam como fazer e da melhor maneira possível. O tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, circulou por Minas, temos como prova a semelhança de suas estampas com as obras executadas, principalmente na arquitetura e na pintura.

Até o presente ainda não foi possível saber exatamente quais mestres tiveram a obra de Pozzo em seus acervos e mesmo se os que a possuíam leram. Segundo o pesquisador Magno Mello, a referência no inventário *post-mortem* de Caetano Luiz de Miranda (c.1770-1837), pintor rococó que atuou na região da Comarca do Serro Frio, consta: *Prespectivas dos pintores in follio dois volumes*. Enfatiza Mello (2003, p. 296):

O livro em questão acima citado não é outro senão o tratado de perspectiva do jesuíta Andrea Pozzo, amplamente estudado e difundido em Portugal, e que em finais do século XVIII/ início do século XIX, fazia parte da biblioteca particular de um artista local nascido já em Diamantina.

A presença dessa obra no inventário *post-mortem* justifica desenvolvimento das pinturas ilusionistas realizadas nas edificações da região. O gosto pela pintura perspectiva chegou a muitos locais do termo da Comarca do Serro Frio.

Há que ressaltar, quase contemporaneamente a chegada e início da produção das quadraturas realizadas por Antônio Simões Ribeiro em Salvador, a opção pela quadratura havia sido experimentada em outras regiões do Brasil, conforme já apresentado e ilustrado. Em Minas se utilizou da quadratura para ornamentar edificações muito expressivas, como a pintura do teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de Cachoeira do Campo, atual distrito de Ouro Preto, realizada pelo português Antônio Rodrigues Bello, já referido. Obra que recebeu nova pintura⁴⁵, mas que através de janelas prospectiva nos revela os elementos constitutivos da quadratura.

⁴⁵ A repintura realizada sobre a sobre de Antônio Rodrigues Bello, entre as décadas de 1790 e 1810, por autor anônimo, passou por intervenção de restauração em 1891, pelo pintor Honório Esteves (1860-1933), ouro-pretano de Santo Antônio do Leite. Hoje, essa pintura de autor anônimo é a que está no teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré (BOHRER, 2020).



FIGURAS 42,43: Detalhes das janelas prospectivas no teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, que revelam a pintura original realizada por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 44: Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, pintura sobre a quadratura realizada por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.

A Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria, em Ouro Preto, uma das mais antigas da localidade, o teto da capela-mor recebeu uma quadratura, tento ao centro um medalhão, ou o quadro recolocado. Nele se apresenta a Virgem ao ser coroada por dois anjos, ela e Menino Deus entregam rosários a anjos. Obra destacada pela pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1978-79, p. 31):

A excelente pintura do forro da capela-mor do Padre Faria, em Ouro Preto, de que infelizmente se desconhecem datação e autoria, pode ser considerada estilisticamente como a mais antiga pintura de perspectiva conservada na região (...) Sabendo-se que a capela do Padre Faria foi totalmente reconstruída entre 1740 e 1755, datando inclusivamente desse período o conjunto de retábulos joaninos da capela-mor e arco-cruzeiro, é lícito também nele incluir a pintura do forro, cujo estilo adequa-se perfeitamente ao dos demais elementos da decoração interna do edifício.

Conforme destacado pela pesquisadora, o teto com pintura em perspectiva trava diálogo com os demais elementos da ornamentação da edificação, o retábulo-mor, as ilhargas, o arco-cruzeiro e os retábulos laterais.



FIGURA 45: Medalhão do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria. Têmpera sobre madeira, século XVIII, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2019.

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Conceição do Mato Dentro-MG, que já estava com as obras concluídas em 1722, ao longo do tempo passou por intervenções. Em 1816 a ornamentação pictórica recebeu renovação do gosto e em 1933, o templo recebeu a repintura total em seu interior que encobriu parte da ornamentação original (SOUZA, 2019). Em 2005, teve sua interdição devido às precárias condições de

conservação e risco de desabamento. O templo ficou fechado. Somente em 2012, através de ampla parceria se iniciaram os trabalhos de sua recuperação, que resultaram na revelação de primorosas obras de pinturas, que os principais estudiosos do tema não tiveram oportunidade de conhecer, porque estiverem encobertas por várias décadas. Durante a obra de restauro artístico, após prospecções descobriu-se a pintura original do teto e das ilhargas, obras em perspectiva. Na quadratura do teto da capela-mor, toda estruturada com elementos arquitetônicos, em tons escuros, destaca-se ao centro o quadro recolocado, com a cena da *Ascensão de Nossa Senhora*. Nas ilhargas, entre colunas, guirlandas, planejamentos e florões, encontram-se cenas da vida de Cristo e da Virgem Maria. Os retábulos colaterais também receberam pinturas ilusionísticas. É exatamente a arte da pintura que integra e cria um diálogo entre os demais elementos artísticos, a talha, a imaginária, a arquitetura. Esse conjunto pictórico tem atribuição a Gonçalo Francisco Xavier (at.1742-1775) (BARROSO NETO, 2009, p.76-85)



FIGURA 46: Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com repintura de 1933. Conceição do Mato Dentro-MG. Imagem cedida por: Empresa Cantaria Conservação e Restauro, 2013.

FIGURA 47: Aspecto da ilharga da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com repintura de 1933. Conceição do Mato Dentro-MG. Imagem cedida por: Empresa Cantaria Conservação e Restauro, 2013.

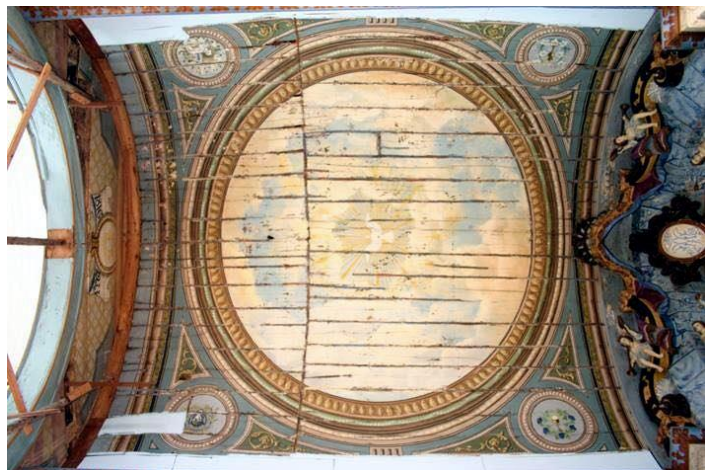
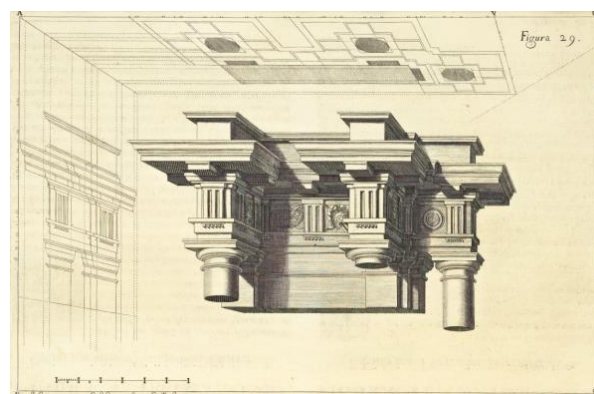
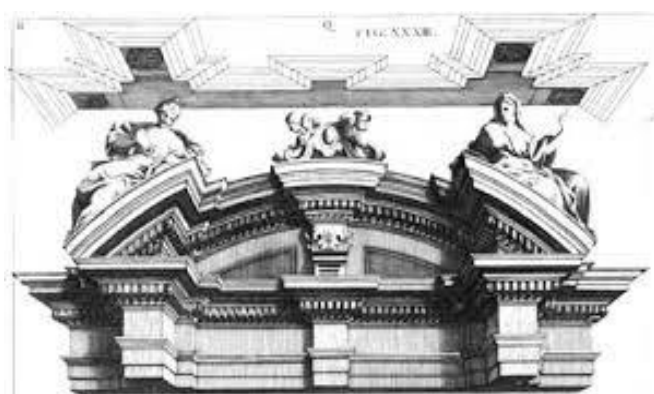
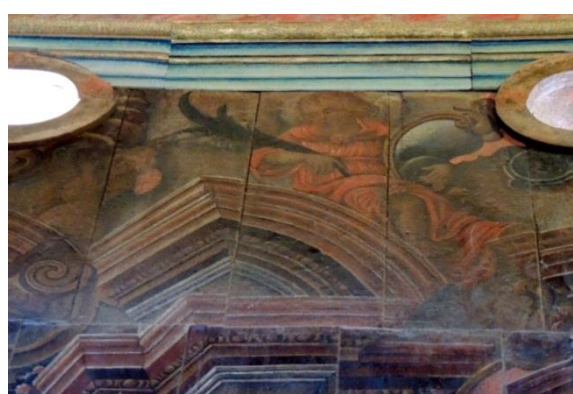




FIGURA 48: Aspecto do teto e retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, após a restauração. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2017.



FIGURAS 49,50: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Andrea Pozzo, Tomo I, fig. 29 e 33, Roma, 1693. Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURAS 51,52: Detalhes da pintura ilusionista da ilharga da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Têmpera sobre madeira, século XVIII. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2017.



FIGURA 53: Aspecto da ilharga e retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Têmpera sobre madeira, século XVIII. Conceição do Mato Dentro-MG. Fotografia do autor, 2018.

A sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição também recebeu requintada ornamentação pictórica. O teto tem pintura ilusionista, com balaustrada e as alegorias das Virtudes e dos Cinco Sentidos, ao centro o quadro recolocado com o Pano da Verônica. Sobre o respaldo um conjunto de painéis com cenas da vida de Cristo e ao fundo o retábulo com a Crucificação, ao centro o Crucificado em escultura ladeado pelos personagens Nossa Senhora e São João Evangelista em pintura.

Outro núcleo em Minas, na região do Arraial do Tejuco (atual Diamantina) houve a adoção da pintura em perspectiva inicialmente realizada pelo bracarense José Soares de Araújo (1723-1799). A primeira pintura executada por ele de que se tem notícias no arraial, cujo ajuste data de 1766, foi o teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (MAGNANI, 2013, p. 100). Embora ainda não se tenha encontrado nenhuma informação sobre a formação desse pintor, aponta a pesquisadora Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani (2013, p. 94): semelhanças entre as pinturas de José Soares de Araújo e o Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo, e com menores evidências, mas ainda possíveis, as semelhanças com o tratado de Serlio. O tratado registrado no inventário de Caetano Luís de Miranda:

a discrever Prespectivas dos Pintores
dois vollumes infollio vistos e aval-

liados pela quantia de dês mil
reis com que a margem se sai 10=000⁴⁶

pode ser que tenha pertencido ao bracarense José Soares de Araujo e que tenha presenteado ou vendido para Miranda, seu discípulo.

O tratado de Pozzo influenciou a produção pictórica em diversas regiões brasileiras, há que destacar os tetos pintados na Bahia, onde se desenvolveu uma escola primorosa de pintura ilusionística que utilizou de ampla estrutura arquitetônica para as composições, conforme já tratado acima. As pinturas realizadas em Minas, nas primeiras décadas do século XVIII, apresentavam elementos estruturais mais vinculados ao *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, como as cúpulas, colunatas, os balcões, mísulas, medalhões, arranques e outros, aplicados na intenção da sustentação arquitetônica; como executava e ensinava o Mestre Pozzo. Com o passar do tempo, os mesmos elementos se apresentavam nas composições pictóricas, porém soltos, mais aéreos, com soluções criativas, leves e com acentuada luminosidade.

Pelo Brasil e por Minas Gerais, o conjunto de impressos que circulou foi expressivo, não há como negar a possível vinculação imediata de toda essa produção de tetos ilusionistas ao tratado do jesuíta Pozzo. Porém, cabe também a ressalva: reduzir a leitura das obras ao tratado de Andrea Pozzo pode suscitar equívocos e observações forçadas, uma vez que, para além do tratado, logicamente outras obras circularam na região, além do caráter de inventividade próprio de qualquer artista (SILVA, 2012, p. 18). Faz-se necessário salientar que as informações chegavam de formas diversas, inclusive através dos objetos e da memória visual dos migrantes. Houve a pluralidade das fontes visuais inspiradoras, também a peculiaridade de se apropriar das informações e o talento para a recriação, mais ainda a necessidade de se atender ao gosto “moderno” dos comitentes. Nesse ambiente, a produção pictórica ganhou uma dimensão significativa ao longo do século XVIII e que perdurou até meados do XIX.

Nos tetos pintados por Manoel da Costa Ataíde especialmente no teto da nave da Matriz de Santo Antônio, de Ouro Branco (MENEZES, 1965, p. 141) ficam evidentes as informações elementares do *Perspectiva Pictorum et Architectorum* associadas à recriação do mestre pintor marianense, que empregou leveza, graça, contrastes e criatividade em suas composições.

⁴⁶ Biblioteca Antônio Torres, Diamantina. Inventário Caetano Luís de Miranda, 1837, maço 175, p. 169, 2º Ofício.



FIGURA 54: Teto da nave da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco-MG. A autoria de Manoel da Costa Ataíde. Têmpera sobre madeira, cerca de 1800. Fotografia do autor, 2019.

3. A COMARCA DO RIO DAS MORTES E A VILA DE SÃO JOSÉ

Porque a alma namorada a traz tão bem debuxada e a
memória tanto voa que se não vejo em pessoa,
vejo-a na alma pintada.

Camões

3.1 A ocupação dos Sertões dos Cataguases

No dia 1º de maio, uma sexta-feira, Pero Vaz de Caminha (1450-1500), fidalgo e escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral iniciava a redação de sua longa carta destinada à Sua Alteza, Dom Manoel I (1469-1521) e participou sobre o descoberto, uma terra nova (CALDEIRA, 2008, p. 26). O capitão-mor Pedro Álvares Cabral levantou a cruz, (SALVADOR, 1982, p. 57) “era 3 de maio, quando se celebra a invenção da Santa Cruz [...] e por esta causa pôs nome à terra que havia descoberta de Santa Cruz”. O primeiro documento a registrar sobre Santa Cruz e enviado a Dom Manoel detalha a “miúdo” sobre a aventura em um lugar com longas praias e muitos matos, onde encontraram homens e mulheres de cor parda e nus. Caminha descreveu detalhadamente o encontro com os nativos e os aspectos que lhe chamavam a atenção: as praias, a vegetação, os animais – especialmente as aves, também como ocorrera a montagem do altar e afixação da cruz para a primeira missa. Anotou cada aspecto de tudo que observou na terra, inclusive a possibilidade de existir riquezas minerárias e se cultivá-las (CUNHA, 1964, p. 173):

[...] Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. [...]

Desde os primeiros momentos no solo encontrado, havia a preocupação em descobrir metais preciosos, bem como explorar seus potenciais, especialmente pela abundância de água. O “ouro”, “prata” e “ferro” já apareceram explicitamente no primeiro documento sobre o Brasil. Portugal mantinha intenso comércio em outras regiões. Os

domínios portugueses e as rotas comerciais marítimas propiciavam rendimentos certos; optava pelo que lhe respondia de imediato e sem riscos. Por isso, o novo território, por longo período, permaneceu inexplorado. Coube aos paulistas, a iniciativa de organizar grupos para fazer as pesquisas minerárias pelos “sertões dos matos”, que posteriormente teve denominação de Sertão dos Cataguases, Sertão das Minas, Minas de Taubaté, Minas do Ouro e por último Minas Gerais. Essas Minas antes de Minas eram, então, definidas como sertão, lugar de perigos, inimigos, doenças e bichos peçonhentos (VENÂNCIO, 2007, p. 87). Era território de muita resistência indígena, ocupado por tribos guerreiras e que, por sua bravura, ajudaram a definir a formação do território. Os grupos bandeiristas organizados, os mamelucos paulistas, atravessaram a região da futura Capitania das Minas, alcançaram as terras da Bahia, seja para escravizar índios, ou em expedições contratadas pelas autoridades coloniais para combater os bárbaros (TAUNAY, 1961). Inicialmente, os bandeirantes objetivavam aprisionar índios, para escravizar em fazendas de São Vicente.

Mesmo quando promoviam expedições exclusivamente para as pesquisas minerárias e ao não obter resultados positivos, regressavam com indígenas capturados. Essa atividade durou por tempo razoável e minimizava os impactos negativos gerados pelas buscas economicamente sem sucesso. Havia resistência em abandonar essa prática, pois, de alguma forma propiciava ganhos mais certos do que se dedicar às pesquisas de metais preciosos. Registram-se muitas incursões realizadas à procura de ouro e pedras preciosas, inclusive as bem estruturadas expedições de Fernão Dias Paes Leme (1606-1681) (ROMEIRO, 2013). Nada encontrara, mas legou um resultado positivo, pois de acordo com Vasconcellos (1999, p.119) “ficou descortinado o sertão do Rio das Velhas, e fundados os primeiros arraiais, fortalezas (arces), que defendiam as respectivas regiões e guarneciam os caminhos.” No final do século XVII, esses encontraram e anunciaram os achados auríferos.

A grande expedição chefiada por Fernão Dias Paes Leme saiu de São Paulo em 1674 e percorreu os sertões por sete anos, fez plantações e ergueu arraiais. Fez ponto de parada em Ibituruna. Sua expedição foi fundamental para abrir os caminhos. Posteriormente, Matias Cardoso, Manuel de Borba Gato e Rodrigo de Castelo Branco deram prosseguimento nas expedições.

No último quartel do século XVII descobriram as minas do Tripuí, do Sabarabuçu, do Serro Frio, do Caeté e do Rio das Mortes. Para Resende (2007, v. I, p. 29), “são essas minas os núcleos primários de irradiação do processo de territorialização

de Minas Gerais.”

Ao longo dos caminhos para se chegar às minas, as primeiras roças, vendas, capelas e estalagens se estabeleceram, geralmente em entroncamentos, para facilitar o descanso e o provimento dos grupos que circulavam na procura do ouro. Com o passar do tempo, esses pontos de apoio acabaram por consolidar e tornar arraiais, alguns deles resultaram nas primeiras ocupações dos Sertões dos Cataguases. Em Portugal, o termo “arraial” era mais utilizado para se referir a acampamento militar, também empregado para os locais de quermesses e feiras, de caráter precário e provisório – sofreu alterações em seu significado à luz das especificidades do processo de povoamento das Minas (MORAES, 2007, p. 63).

A descoberta dos ricos veios de ouro foi resultado das inúmeras investidas dos paulistas. Depois de espalhada a notícia sobre os achados, eles partiram em grandes grupos para os sertões. Naquela mesma ocasião ocorria queda abrupta da produção agrícola paulista, especialmente do trigo, o produto forte deles. São Paulo ficou esvaziada. “Retê-los era difícil, em face da sede de escravaria da região aurífera. De resto, se faltavam escravos, supõe-se que faltassem também senhores. Os paulistas iam agora em massa para as minas” (TOLEDO, 2003, p. 195). Os paulistas fizeram as primeiras migrações para as Minas.



FIGURA 55: Bandeirantes (detalhe/imagem idealizada) – Monumento à Terra Mineira, Praça da Estação, Belo Horizonte-MG. Autor Giulio Starace, 1930. Fotografia do autor, 2018.

A notícia dos achados auríferos atraiu, imediatamente, populações advindas de

todos os cantos da colônia e inclusive do reino. Conseqüentemente, iniciaram-se as rivalidades entre os pioneiros, os paulistas, e os recém-chegados, logo denominados por emboabas⁴⁷. Entre 1707 e 1709 ocorreu um conflito maior, que se tornou conhecido como “Guerra dos Emboabas”. Segundo ROMEIRO (2008, p. 83): É sob a pena de Antonil que se cristaliza, pela primeira vez a imagem de Minas como terra sem lei, dominada pela sanha dos poderosos locais e entregue a toda sorte de vícios e pecados. As informações sobre o ouro chegavam a todos cantos e atraíam aventureiros, que vinham rapidamente e superava numericamente os descobridores paulistas. Até que o grupo de emboabas, composto na maioria por reinóis, com maior experiência bélica, mais organizados e estruturados, expulsaram os paulistas do território. Um dos fatos desse episódio se tornou amplamente conhecido como o “Capão da Traição” (ROMEIRO, 2007, p. 543). Episódio em que os emboabas propuseram aos paulistas a rendição e a entrega de armas. Após se renderem, os emboabas abriram fogo contra o grupo e os abatidos tiveram seus corpos atirados no Rio das Mortes. Fato amplamente registrado, tanto pelos emboabas quanto pelos paulistas.

A vitória emboaba teve conseqüências, grupos paulistas desocuparam a área de mineração, muitos partiram para novas aventuras auríferas em outras regiões, embora parte deles tenha ficado no entorno. Passaram a desenvolver atividades diversas, como a agricultura e a criação de gado para o abastecimento dos núcleos.



FIGURAS 56,57: Guerra dos Emboabas (detalhes). Autor: Carybé, 1962, óleo sobre tela, acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte-MG. Fotografias do autor, 2017.

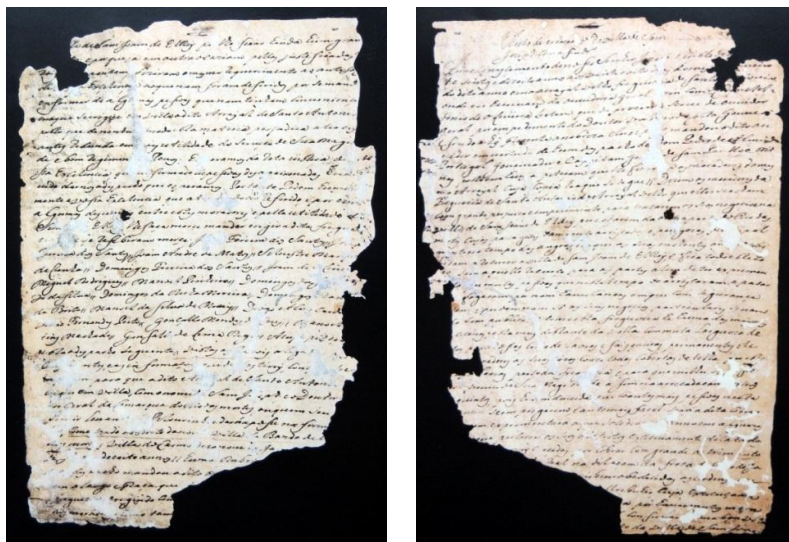
⁴⁷ Para os paulistas, emboabas eram todos os que não eram de São Paulo: portugueses, baianos, pernambucanos, homens do Rio de Janeiro e até os de Taubaté (BARBOSA, 1985, p. 88). Emboaba - “de origem tupi, a palavra emboaba deriva de Mbuãb, termo que os índios empregavam para se referir às aves” que têm penas até os pés. Como os reinóis usavam calças ou polainas que lhe cobriam o peito dos pés, ao contrário dos paulistas que andavam descalços [...]” (ROMEIRO; BOTELHO, 2013, p. 205)

O conflito emboabas, considerado a primeira guerra das Américas determinou o ponto de partida para que a Coroa Portuguesa iniciasse uma estrutura administrativa na região mineradora. Coube, então, a Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho (1655-1725) um trabalho que resultaria na centralização que se estenderia aos anos seguintes. Em 1711, Albuquerque promoveu três dos primeiros arraiais à vila: Vila Real de Sabará, Vila do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo e Vila Rica – a primeira medida para instalar a presença da Coroa Portuguesa no território, dotado de riquezas minerárias recém-descobertas. Todo o território das Minas, então, foi dividido entre as três vilas pioneiras e coube a Vila Real de Sabará vastíssimo território, depois Vila Rica com área maior e a Vila do Ribeirão do Carmo com a menor parcela territorial.

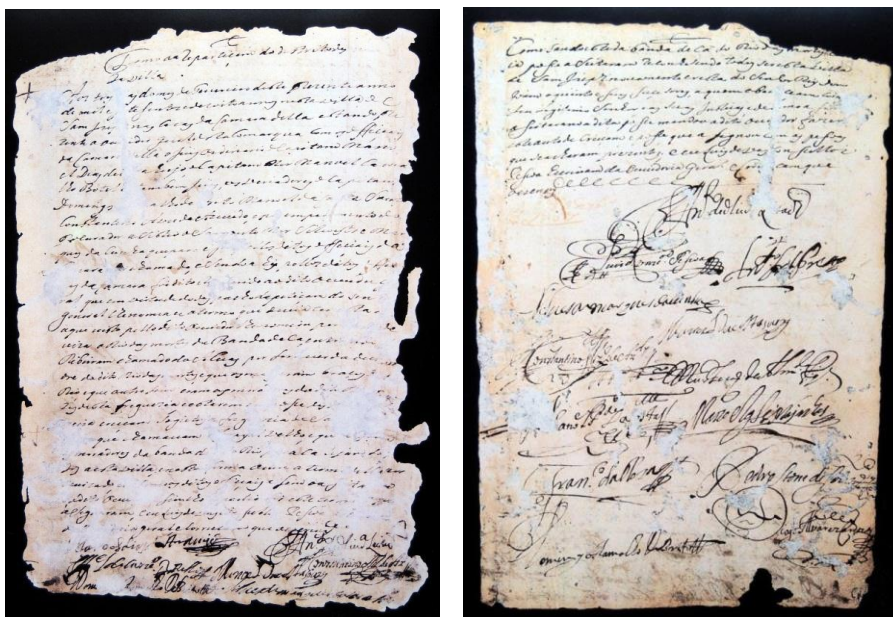
Entre 1713 e 1715 a Coroa Portuguesa fez novas promoções:

- 1713, o arraial de Nossa Senhora do Pilar - promovido à Vila de São João del -Rei;
- 1714, o arraial do Caeté - promovido à Vila Nova da Rainha do Caeté;
- 1714, o arraial do Pitangui - promovido à Vila de Nossa Senhora da Piedade de Pitangui;
- 1715, o arraial do Serro Frio - promovido à Vila do Príncipe.

Essas vilas erigidas por Antônio de Albuquerque reafirmaram o interesse português em apropriar e organizar a região; a frente das providências estava Dom Brás Baltazar da Silveira, que assinou os autos de criação dessas vilas (Cód. 6, SG, fls. 34, APM). Minas passou por nova organização territorial e teve sua área parcelada para a formação das novas vilas em curto espaço de tempo.



FIGURAS 58,59: Auto de Criação da Vila de São José, datado de 19 de janeiro de 1718. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2017.



FIGURAS 60,61: Auto de Criação da Vila de São José, datado de 19 de janeiro de 1718. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2017.

O arraial de Santo Antônio do Rio das Mortes, mais conhecido como Arraial Velho, elevado à vila em 19 de janeiro de 1718 (FIGURAS 58-61), (ANEXO II), com a denominação de São José, representa a oitava vila erigida em Minas. Seu território se desmembrou da Vila de São João del-Rei, criada em 1713. Durante longo período as duas vilas travaram acentuada disputa de limites, parcialmente encerrada em 1755, quando se definiu os limites geográficos que separavam os termos, o Rio Elvas e o Rio das Mortes. A territorialidade à margem esquerda do Rio das Mortes ficaria para a Vila de São João del-Rei e da margem direita para a Vila de São José:

[...] Ouvidor lhe nomeou por termo e diviza o Rio das Mortes da Banda de cá entrando pelo Ribeirão chamado do Elvas por ser este a verdadeira madre do Rio das Mortes e que os mais erão braços de tal Rio e que outrossim erão os moradores do dito Rio fregueses desta freguesia de Santo Antonio a que chamavão Arrayal Velho[...]. (VELLOSO, 2013, p. 30)

Após 1755, o trecho entre o Rio das Mortes o Rio Elvas passou definitivamente a integrar a São José, mesmo sob protestos da Câmara da Vila de São João.

Um grupo que saiu do Serro chegou a uma área que se tornou conhecida como Fanado e lá achou muito ouro. Devido ao sucesso da expedição, passaram a referir-se ao local como “Bom Sucesso”. Logo ergueram uma capela dedicada à Nossa Senhora do Bom Sucesso e instalaram o arraial, elevado à vila com a denominação de Vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas do Araçuáí, em 2 de outubro de 1730 – a atual

Minas Novas, a nona vila erigida nas Minas Gerais. Inicialmente a vila permaneceu integrada à Comarca de Jacobina, na Bahia, e apenas militarmente subordinada ao governo de Minas. Posteriormente, em 1760, através de carta régia, Minas Novas se integrou à Capitania de Minas Gerais (BARBOSA, 1995, p. 204-205).

O território de Minas teve ampliação e consolidação ao longo do século XVIII. O cartógrafo José Joaquim da Rocha, de acordo com Resende (1005, p. 17), “era um perito, como se dizia na época, em assuntos estratégicos e de segurança da Capitania”. O cartógrafo redigiu a *Geografia Histórica da Capitania de Minas Gerais – Descrição geográfica, topográfica e política da Capitania de Minas Gerais*. Nessa obra, registrou as transformações territoriais que a região passou. Seus registros tornaram-se elementares para o entendimento do quanto Minas se fortaleceu e se estruturou a partir da instalação das vilas, dos instrumentos administrativos e dos equipamentos urbanos. Rocha, o autor do *Mapa das Almas da Capitania*, documento emprestado ao seu amigo, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, registrou os dados atualizados das Minas, que incentivou ainda mais o alferes na mobilização do movimento inconfidente. Mais tarde os dados coletados, registrados e que circularam por Minas, apareceram nos depoimentos dos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*:

Viu o Tiradentes e eu também vi e julgo que viu a maior parte da gente de Vila Rica, com uma lista de todas almas que tem esta Capitania, que o Tiradentes trazia na algibeira e mostrava sem temor. E era perto de quatrocentas mil pessoas divididas pelas suas respectivas classes, brancos, pardos, e negros, machos e fêmeas; esta lista parece-me que lha deu o Sargento-Mor José Joaquim da Rocha [...]. (ADIM, 1976, v. 4. p. 103)

Sobre a Vila de São José registrou os rendimentos de cada um para a “Sua Majestade”, no ano de 1778, e também a caracterizou:

Essa Vila tem uma paróquia de que é padroeiro Santo Antônio, com vigário colado e compreende a freguesia de mais de 80 léguas de extensão e por essa causa é de grande rendimento para o vigário.

No termo, tem a Freguesia seguinte: a de Nossa Senhora da Conceição dos Prados, ao nordeste da Vila, situada em 332°23’ de longitude e 21°07’ latitude; a de Nossa Senhora da Conceição dos Carijós, situada em 332°44’ de longitude e 20°42’ de latitude, ao nordeste da Vila; a de Santo Antônio de Itaberaba, ao nordeste dos Carijós, situada em 333°36’ de longitude, a de Santana do Bambuí, aos noroeste da vila, situada em 329°36’ de longitude e 19°24’ de latitudes ai ocidente de São Francisco, em distância de seis léguas e meio ao meio-dia do Rio Bambuí, pouco mais de uma e meia légua. (ROCHA, 1995, p.126)

Além dos dados registrados pelo cartógrafo, um perito em sua área, ele produziu os mapas que se tornaram referências por registrar o desenvolvimento de Minas: *Mapa da Capitania de Minas Gerais com sua divisão e suas Comarcas*, 1788; *Mapa da Comarca do Serro Frio*, 1788; *Mapa da Comarca de Vila Rica*, 1778, *Mapa da Comarca de Sabará*, 1778 e *Mapa da Comarca do Rio das Mortes*, 1778 – FIGURA 62.

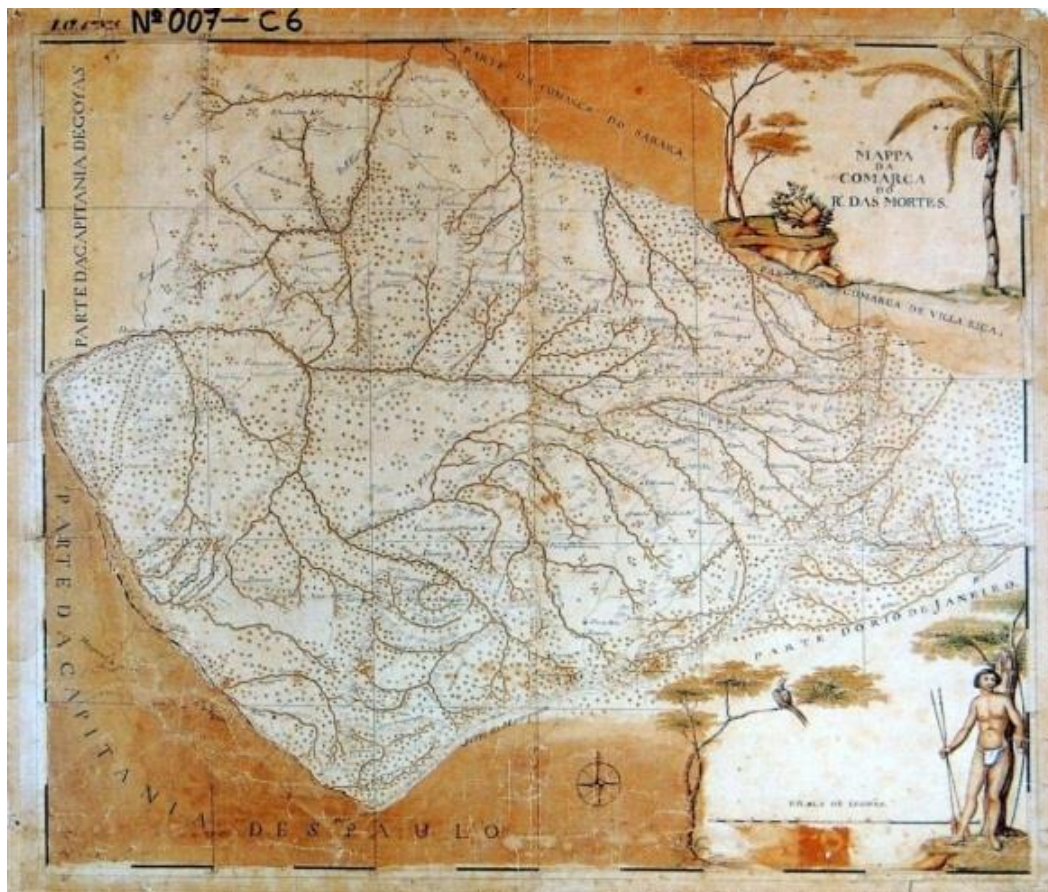


FIGURA 62: Mapa da Comarca do Rio das Mortes, 1778.
Autor: José Joaquim da Rocha. Acervo: Arquivo Histórico do Exército-RJ.
Fotografia do autor, 2020.

Nas primeiras décadas de administração e controle territorial pela Coroa Portuguesa, foram criadas as nove vilas citadas. A cada instalação, havia reconfiguração da área, devido à emancipação de cada uma delas. Tal conformação durou por período significativo, pois somente em 1789-98, seriam erigidas mais cinco vilas no território. Três delas foram desmembradas do termo da Vila de São José:

- Vila de São Bento do Tamanduá – criada em 20 de novembro de 1789 (BARBOSA, 1995, p.163-4).
- O Arraial dos Carijós promovido à vila a 19 de setembro 1790, com a toponímia

de Real Vila de Queluz – segundo a justificação do Visconde de Barbacena para a criação dessa vila, seria por estar o arraial distante das sedes das vilas de São José, São João, Vila Rica e Mariana (BARBOSA, 1995, p. 96-97).

- O Arraial de Igreja Nova da Borda do Campo, elevado à vila em 14 de abril de 1791, conforme seu auto de criação, recebeu essa denominação do próprio Visconde de Barbacena (BARBOSA, 1995, p. 42-43).

Este, além de emancipar o arraial, presidiu pessoalmente a cerimônia de levantamento do pelourinho – coluna construída em pedra ou madeira, um dos marcos de reconhecimento da Coroa Portuguesa da promoção da localidade.

Para se instalar uma vila, uma das primeiras providências se constituía um termo ou território com seus arraiais ou freguesias. Procedia-se a eleição para os membros da Câmara, escolhidos entre os “homens bons”, ou seja, pelos indivíduos brancos e poderosos da localidade (CASTRIOTA, 2012, p. 29). Inicialmente, os oficiais da câmara, enquanto não se construía a Casa de Câmara, reuniam-se em casas cedidas por empréstimos. As prisões se faziam em locais que oferecessem “segurança aos presos” (BARRETO, 1978, p. 139). Provavelmente, houve improvisação das edificações para abrigar tanto as câmaras quanto as cadeias, até que cada vila tivesse condições para contratar mestres construtores para elaborar os “riscos” e executá-los, dentro dos preceitos do “decoro”.

Algumas vilas recorreram a mestres arquitetos com amplo reconhecimento em edificação e construíram imponentes casas de câmara e cadeia. Cada uma com seu partido arquitetônico definido e com os materiais construtivos disponíveis nas localidades. A Casa de Câmara e Cadeia era, em geral, construída com dois pavimentos, sendo o inferior ocupado pela Cadeia e o superior pela Câmara. O interior das prisões das Casas de Câmara e Cadeia possuía compartimentos, como as enxovias, salas e celas onde ficavam os presos (CASTRIOTA, 2012, p. 78). Dentre as mais majestosas se destacam a de Mariana e a de Vila Rica, que substituíram as edificações primitivas.

CARTA GEOGRAFICA
do Termo de Villa Rica em q~ se mostra
que os Arrayaes das Catas Altas do No
roega, Itaberava, e Carijós lhe ficão mais
perto, q~ ão da Villa de S. José a q~ pertecem
e igualmente o de S. Antonio do Rio das
Pedras, q~ toca ao do Sabará, o q~ se mostra
pela Escala, ou Petipé de léguas. (FIGURA 63)

No documento cartográfico, registrado pela Câmara de Villa Rica, comprava-se a proximidade daqueles arraiais muito mais próximo dessa vila do que a de São José. Posteriormente, algumas dessas localidades passaram a integrar o termo de Villa Rica. Mas os litígios na disputa fronteira entre as vilas irmãs, São José e São João, iniciado em 1718, com o desmembramento da primeira, prolongou-se por décadas seguidas e geraram farta documentação. “Com a proximidade entre as duas vilas, as Câmaras del-Rei trocavam correspondências ou trabalhavam em conjunto, a fim de defenderem os interesses de suas vilas e da região” (NASCIMENTO, 2020). Mas, apesar das disputas territoriais as câmaras se uniriam para solucionar problemas comuns.

Em São José ocorreu a primeira reunião dos conjurados da Inconfidência Mineira. Padre Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-Taubaté/1803-Lisboa) realizou o batizado de um dos filhos de Alvarenga Peixoto e Barbara Eliodora (ADIM, 1981, v. 3, p. 352). Na ocasião estiveram presentes o padre Toledo, Luiz Ferreira de Araújo (o desembargador da comarca), Tomaz Antônio Gonzaga, Luiz Vaz de Toledo e Piza (irmão de Toledo), Luís Antônio (o tesoureiro dos ausentes e, é claro, Alvarenga Peixoto (VILLALTA, 2007, p. 562). Logo, a vila sediou encontros inconfidentes, promovidos pelo vigário de São José, que acabou por se firmar como um dos maiores defensores do vasto território do termo de São José. O vigário mobilizou significativo número de fazendeiros, mineradores e comerciantes em torno das propostas inconfidentes. Após as denúncias e prisões dos envolvidos, o Visconde Barbacena efetivou os três primeiros desmembramentos de São José (FURTADO, 2002, p. s/nº), conforme já exposto.

A primeira emancipação efetivada foi o arraial do Tamanduá, grande produtor de ouro. Por ser uma localidade rendosa para a paróquia, padre Toledo se posicionou contra o desmembramento desse arraial e a criação da Vila de São Bento do Tamanduá. O vigário de São José enfrentou a população pessoalmente para que o lugar continuasse a integrar o termo de São José (BARBOSA, 1995, p. 162-164).

No *Rol dos Confessados desta Freguesia de S. Antônio da Villa de S. José, Com^{ARCA} do Rio das Mortes deste presente ano de 1795*, documento registrado pelo

vigário Manoel Gomes Pereira (vigário de 1789 a 1796), dessa Freguesia e seus ajudantes, registraram as capelas ainda subordinadas à Paróquia de Santo Antônio: Capela de Nossa Senhora do Passa Tempo, Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Capela de Nossa Senhora da Penha de França da Lage, Capela de Nossa Senhora de França do Bichinho, Capela de Nossa Senhora de Oliveira, Capela de Nossa Senhora Aparecida do Cláudio, Capela de Nossa Senhora do Carmo do Japão, Capela de São João Batista, Capela de Nossa Senhora do Desterro. Nesse documento foram anotados os dados da população de cada lugar, por fogos, ou seja, por casa, com seus habitantes e agregados.

Já em meados do século XVIII, as atividades mineradoras aluvionais davam sinais de decadência. Para conseguir produtividade nas minas, necessitava de investimentos e retorno certo, a exemplo do ocorrido com o poeta Inácio de Alvarenga Peixoto que ficou endividado ocasionado, na análise de Gonçalves (2007, p. 202), “pelo fracasso das caras instalações hidráulicas que havia realizado em suas lavras auríferas”. Estas estavam situadas na Comarca do Rio das Mortes. A exaustão das minas auríferas, o fracasso da Conjuração Mineira que resultou na prisão das principais lideranças de São José e a emancipação de seus prósperos arraiais, onde as atividades agropastoris e auríferas proporcionavam bons rendimentos, São José enfraqueceu economicamente e entrou em decadência.

FIGURA 64: Área territorial da Vila de São José no período de 1718 a 1789 e da Vila de São João (FURTADO, 2002, p. s/nº). Adaptação do autor, 2020.



Claudio, Capella de N.Snr^a do Carmo do Japão, Capella de São João Baptista, Capella de N.Snr^a do Desterro”. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

Enquanto os arraiais prosperavam rapidamente, a sede de São José registrava economia estagnada e caminhava para longa e profunda decadência, que durou cerca de cem anos. Porém, os desmembramentos não pararam, São José perdeu gradativamente poder e território. A lista de desmembramentos efetivados ficou significativa. O último ocorreu em 21 de dezembro de 1995, com seu único distrito Santa Cruz de Minas, elevado à categoria de cidade, curiosamente formou o menor município do Brasil, com apenas 2,8 km². Ver o QUADRO II.

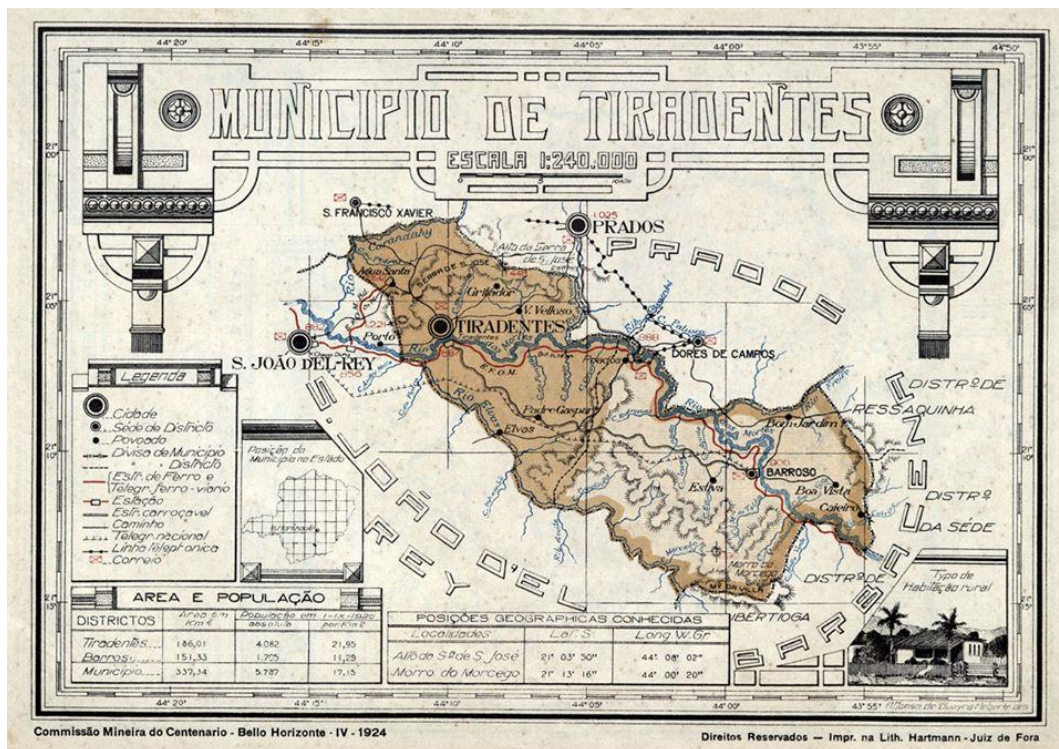


FIGURA 67: Mapa do Município de Tiradentes, impresso na Lith. Hartmann, Juiz de Fora, 1924. Aparece ainda o distrito de Barroso, posteriormente desmembrado de Dolores do Campo, em 1953 (BARBOSA, 1995, p. 45).

A Vila de São João del-Rei também perdeu terrenos e arrecadações robustas, seu primeiro desmembramento ocorreu com a elevação da Campanha do Rio Verde em Vila da Campanha da Princesa da Beira, efetivada a 26 de dezembro de 1799. No mesmo dia foi eleita a Câmara e instalado o pelourinho (BARBOSA, 1995, p. 70-1). A vasta área extrema ao sul passou a pertencer às vilas de São João e de Campanha, até que ocorreram outros desmembramentos.

A Carta Régia, de 21 de fevereiro de 1720, determinou que a Capitania de São Paulo se separasse de Minas. Nesse mesmo ano, a 2 de dezembro, após a Sedição de Vila

Rica, foi criada a Capitania de Minas Gerais (ROMEIRO; BOTELHO, 2013, p. 91-94). A partir dessa data, criou-se a primeira sede administrativa em Vila Rica, mas os primeiros governadores se estabeleceram na Vila do Ribeirão do Carmo. Ainda em 1720, foi criada a Comarca do Serro Frio. No período de 1720 a 1815 todo território que constituía a Capitania de Minas Gerais conformava as comarcas de Vila Rica, Rio das Mortes, Rio das Velhas e Serro Frio. Aos poucos, a Coroa Portuguesa ampliou o sistema de administração, mas também o controle dos principais núcleos mineradores. A estratégia visava impedir que outros arraiais fossem promovidos, instalassem suas câmaras e adquirissem mais autonomia administrativa.

3.2 A Comarca do Rio das Mortes

Há dois séculos dormia.
Há dois séculos sonhava...

Cecília Meirelles, *Romanceiro da Inconfidência*

A criação da Comarca do Rio das Mortes fora efetivada em 6 de abril de 1714, através do alvará que regulamentou a divisão das três primeiras criadas simultaneamente, embora elas existissem mesmo antes desse instrumento. A Vila de São João del-Rei se tornou a cabeça da comarca. Toda a vasta região sul da Capitania das Minas Gerais compunha o termo, seu território delimitava com as comarcas de Vila Rica e Sabará e as capitanias do Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás (VELLOSO, 2013). Até que, em 19 de janeiro de 1718, com a elevação do Arraial Velho à Vila de São José, o território teve divisão entre as duas vilas irmãs São João e São José. Estabeleceu-se que o limite geográfico entre as duas vilas seria o Rio das Mortes (VELLOSO, 2013, p. 29-30). Desde então, as duas localidades travaram longa disputa territorial. Inicialmente, a Câmara de São João recorrerá para evitar a criação de São José, posteriormente litigou por limites, ao reivindicar para si a área entre o Rio das Mortes e o Rio Elvas. Disputa que só teve conclusão parcial em 1755, quando foi reafirmado que tal área pertencia e integrava ao termo de São José (VELLOSO, 2013, p. 58).

Uma das mais antigas ocupações de Minas, a região do Rio das Mortes, veio a ser

uma das maiores produtoras de ouro e através de seu poderio econômico, as localidades puderam se estruturar, dotar de equipamentos urbanos como os largos, pontes e chafarizes, bem como construir suas matrizes e capelas. As duas vilas desde seus primórdios, desenvolveram atividades diversificadas, principalmente, as agrícolas e as agropastoris em seus terrenos férteis e de boa produção. “Durante todo o século XVIII a Comarca do Rio das Mortes foi a principal fornecedora de gêneros de abastecimento para os distritos mineradores ao norte e já em meados do século começou vender seus produtos nos mercados litorâneos ao sul e ao leste.” (LIBBY; GRAÇA FILHO, 2003, p. 113-151). Portanto, aos poucos, a Comarca se fortaleceu como “exportadora” de boa parte de sua produção, principalmente para a Província do Rio de Janeiro e em contrapartida de lá vinha a maioria dos itens que “importava”: sal, escravos, gêneros secos, ferragens, vinhos e azeite. O cartógrafo José Joaquim da Rocha também fez registros sobre a Comarca do Rio das Mortes:

[...] É a terra mais abundante de víveres que tem todas as Minas: porque dessa comarca se sustentam todas as [de] mais das Minas, principalmente de gado, toucinho, milho, feijão e arroz: tem muita fruta de espinho, maçãs, ameixas e bananas; a caça e o peixe em toda essa comarca é com muita abundância e serve de divertimento àqueles que são inclinados a esses exercícios; os ares são saudáveis, o clima é temperado e, por essa razão, há poucas doenças [...] (ROCHA, 1995, p. 126-127).

Esses registros atestam que ao longo do século XVIII, Minas não ficou completamente mobilizada ou dependente da mineração aurífera. Também diversificou suas atividades econômicas e se tornou exportadora de seus produtos para outras regiões, especialmente para o Rio de Janeiro.

A Comarca do Rio das Mortes limitava: a leste, com a Comarca de Vila Rica; ao norte, as de Sabará e Paracatu; a oeste, as Províncias de Goiás e São Paulo; ao sul, as Províncias de São Paulo e Rio de Janeiro. Essa delimitação teve longa duração, pois até 1815, a extensão territorial mineira ficara dividida entre as quatro comarcas, conforme exposto. Com o fortalecimento econômico e a diversidade de atividades produtivas, os arraiais também se fortaleceram e se estruturaram, conseqüentemente, desmembraram-se de suas vilas. O mesmo ocorreu com as comarcas, a partir de 1815, com a instalação da Comarca de Paracatu, a quinta comarca mineira.

A criação e instalação das comarcas, juntamente com a elevação dos arraiais a vilas, tinham dois objetivos, disciplinar a administração da região e assegurar a arrecadação do imposto. O “quinto do ouro”, tributo correspondente a 20%, incidia sobre

o valor de produtos, como ouro, diamante, prata e couro –, arrecado pela Coroa portuguesa (ROMEIRO; BOTELHO, 2013, p. 337-339).



FIGURA 68: Comarcas da Capitania de Minas Gerais – 1720-1815. Fonte: MORAES, Fernanda Borges de. O Cotidiano e o espetáculo – paisagem, memória e turismo nos municípios de Ouro Preto e Mariana. Belo Horizonte: [mimeo], 2001. Relatório final de pesquisa – FAPEMIG, p. 176. Adaptado pelo autor.

Desde a criação das três primeiras vilas mineiras, em 1711, por todo século XVIII e ao longo do XIX, a descentralização judiciária na região passou a acentuar-se, por consequência do crescimento econômico e populacional das vilas antigas. Mesmo assim, por tempo considerável, alguns arraiais ainda estiveram vinculados à Comarca do Rio das Mortes.

O ouro das Minas sempre atraiu muitas atenções, tornou-se objeto de interesse e de desejo para o enriquecimento rápido. Por isso Minas foi palco de sedições, motins, conjurações e sonhos de liberdade. Entre 1708 e 1709, Minas sediou o conflito conhecido como Guerra dos Emboabas, já citado. Pouco mais adiante ocorreu a Sedição do Morro Vermelho, grande mobilização dos mineradores contra a cobrança do quinto por bateia. Em 1715, o povo cercou a casa onde se hospedava D. Brás, que não resistiu a pressão e cedeu aos revoltosos. Logo mais tarde, em 1720, sucedeu a Sedição de Vila Rica, quando

ocorreu a prisão de Felipe dos Santos⁴⁸ acusado de cabeça da sedição, instigador do movimento, por isso foi sumariamente executado, como castigo exemplar (ROMEIRO; BOTELHO, 2013, p. 374-376). Nas primeiras décadas tantos outros motins foram registrados.



FIGURA 69: “Execução de Felipe dos Santos”, autor Cândido Portinari, grafite, sanguínea, lápis de cor, Rio de Janeiro, 195. Catálogo Raisoné CR5018.

Em 1785, a Coroa Portuguesa intensificou o controle fiscal sobre a colônia, mas principalmente sobre as Minas. Proibiu a instalação e o funcionamento de manufatura, além de taxar, com preços elevados, os produtos vindos da Coroa. Com essas medidas, agravou a situação do território mineiro, que já tinha suas jazidas auríferas esgotadas e conseqüentemente ocorria drástica queda na arrecadação do “quinto do ouro”. Mesmo assim, segundo Villalta (2007, p. 553), “a Capitania que se diversificava do ponto de vista econômico e que dava mostras de autossuficiência relativa e via seu centro migrar da região central para a comarca do Rio das Mortes, queriam autonomia política”. Devido à insistência da Coroa em manter seus lucros e da insatisfação dos mineiros diante a espoliação portuguesa, surgiu mais um movimento rebelde, a Inconfidência Mineira, que resultou na prisão das principais lideranças mineras. A colônia nunca tinha presenciado uma execução pública coletiva daquela envergadura, seja em relação à quantidade ou à

⁴⁸ Phelipe dos Santos Freire (1678-1720), nasceu em São Vicente de Alcabideche, Cascais, Portugal. Em 1701, em Lisboa, casou-se com Tereza Maria, com quem não teve filhos. Migrou para o Brasil por volta de 1713, instalou-se em Vila Rica e se tornou minerador e proprietário de escravos. *A revolta de Vila Rica (1720) e Felipe dos Santos: novas abordagens*. (FIGUEIREDO, 2020)

qualidade dos condenados, quase todos homens brancos e de origem respeitada (FIGUEIREDO, 2018, p. 350). Joaquim José da Silva Xavier – o Alferes Tiradentes recebeu a pena capital. Motins, sedições e conjurações tornar-se-iam uma das marcas de Minas Gerais.



FIGURA 70: Lingote de Ouro. Casa de Fundição de Sabará, 1778. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte-MG. Fotografia do autor.

Mesmo com a espoliação portuguesa e todos os instrumentos aplicados para a fiscalização e cobrança dos impostos, o rápido crescimento econômico e a intensa ocupação territorial da Comarca do Rio das Mortes geraram transformações geográficas bastante acentuadas. Erigidas as vilas, logo instalavam os seus primeiros equipamentos. As localidades passavam por reestruturação urbana e renovação. Muitas matrizes e capelas também passaram por reformas e ampliações; “fruto do esforço coletivo, da contribuição de grandes parcelas da população, para as iniciativas religiosas se transferiam toda a tendência à ostentação, ao luxo, ao brilho, toda a manifestação do orgulho social que pudesse existir e que não se tornava possível exprimir individualmente” (VASCONCELLOS, 2004, p. 127). Tudo executado conforme o bom gosto de época e visava o decoro, a formosura e a elegância. Inicialmente, utilizou-se apenas da mão de obra local, mas posteriormente contou com a participação de mestres portugueses e o apoio dos trabalhadores afrodescendentes, que se encontravam nos campos de obras. Os talentos nativos surgiram aos poucos e deixaram suas obras em diversas áreas, entre elas a pintura – contribuíram sobremaneira para a criação de uma linguagem artística bem peculiar. Em território tão amplo, cada localidade desenvolveu e executou suas obras de acordo com as informações recebidas, apropriadas e adaptadas, mas especialmente atendendo às demandas dos comitentes.

No período de 1720 a 1833, a Comarca do Rio das Mortes conseguiu assegurar uma unidade administrativa jurídica bem forte e estruturada. Até a Resolução do Conselho da Província, datada de 30 de junho de 1833, quando foram efetuados seus

primeiros desmembramentos, desvincularam os termos de Barbacena, Baependi, Campanha e Jacuí. A Real Vila de Queluz passou a pertencer à Comarca de Ouro Preto. Então, a Comarca do Rio das Mortes ficou integrada com os termos de São João del-Rei, São José del-Rei, Tamanduá e Lavras do Funil. Posteriormente, muitos arraiais foram promovidos e emancipados (BARBOSA, 1995).

QUADRO II - A Comarca do Rio das Mortes de 1720 a 1815:

1720	Vila de São João	Elevação a 8/12/1713
	Vila de São José	Elevação a 19/01/1718
1777	Julgado Campanha do Rio Verde	
	Julgado da Iuruoca	
	Julgado do Sapucaí	
	Julgado do Jacuí	
	Julgado do Itajubá	
1833	Vila de São João del-Rei	
	Vila de São José del-Rei	
	Vila de Tamanduá	Elevada a vila em 20/11/1789
	Real Vila de Queluz	Elevada a vila em 19/09/1790
	Vila de Barbacena	Elevada a vila em 14/04/1791
	Vila da Campanha	Elevada a vila em 20/10/1799
	Vila de Jacuí	Elevada a vila em 19/07/1814
	Vila de Baependy	Elevada a vila em 19/07/1814

QUADRO I: Fonte: (BARBOSA, 1995), (COSTA, 1997). Elaborado pelo autor, 2020.

3.3 São José – a ocupação e o desenvolvimento urbanístico e arquitetônico

A paisagem urbana reflete, expressivamente, os impasses e tensões da vida contemporânea.

João Antônio de Paula, *A cidade e a universidade*

Nas últimas décadas do século XVII, os diversos grupos de desbravadores já tinham passado pela região do Rio das Mortes. Pelo sertão, a vida era nômade, os grupos se instalavam em edificações precárias, enquanto procediam as pesquisas minerárias, nem sempre bem sucedidas. Quando chegavam notícias de achados mais promissores, os moradores frequentemente abandonavam os povoados e deslocavam-se para outras regiões, onde iriam erguer as mesmas moradas toscas (FURTADO, 2007, p. 325). Comumente, os desbravadores implantavam essas moradas improvisadas ao longo dos caminhos. Assim que surgiam os arraiais e ocorria a estabilização das povoações, na análise de Menezes (1964, p. 11), “são levantadas as moradias mais permanentes, da pedra do morro ou da terra do chão, vão elas tomando um ar mais confortável. Aparecem os vãos, a princípio tímidos, em pouco número, de área reduzida, perdidos na grande predominância dos panos cheios de parede”. De acordo com Marx (1980, p. 31), “as cidades mineiras da corrida ao ouro e ao diamante, constituíram-se por causa e sobre as catas dessas preciosidades. Não tiveram de início retaguarda próxima para o seu abastecimento de gêneros agrícolas ou para a promoção econômica das suas terras incultas”. Um dos primeiros a ocupar a região foi Tomé Portes Del-Rei, que além de desenvolver atividades minerárias, para Furtado (2007, p. 325), “viveu anos de fabricar mantimento para vender aos mineiros que passavam para as Minas ou delas voltavam para os povoados, fazendo neste negócio altíssimas fortunas”. Muitos grupos apenas passaram pela região quando procuravam ouro, enquanto poucos se instalavam. Além da mineração, encontraram nas atividades agropastoris oportunidades para a sobrevivência e a geração recursos econômicos.

Lucio Costa foi um dos primeiros estudiosos da formação de nossas vilas; posteriormente, o professor e pesquisador Sylvio de Vasconcellos dedicou estudos diversos a esse tema. Registrava-se, de acordo com Vasconcellos (1960, p. 49), “na

formação das povoações, a ausência de classes sociais. Capelas precárias, invocações de santos, um só altar”. Nas primeiras décadas do século XVIII, correspondia, plasticamente, ao período intermediário entre a fase romântica e a do apogeu do barroco, segundo esse autor. Em *Sistemas Construtivos*, pesquisou sobre as etapas da construção constituídos como: “os falsos alicerces – usados sem se aprofundar no solo – apenas para fechar o espaço vazio entre o terreno e o baldrame de madeira nas estruturas, apresenta as alvenarias, as coberturas o acabamento com a pintura”. (VASCONCELLOS, 1979, p. 19,179). Considerou se esse um sistema de se construir aparentemente simples, mas necessário o domínio das técnicas, especialmente do pau a pique, taipa, e do adobe, além de conhecimento da marcenaria, pois a estrutura precisava de cortes, encaixes e ajustes das peças de madeira.

São José⁴⁹ surgiu ao longo do caminho que atravessava o Rio das Mortes, entrava pelo Porto Real da Passagem, passava ao sopé da Serra de São José, Arraial do Córrego, Candonga, Morro da Mandioca e seguia rumo ao Bichinho. Um longo caminho, por onde se instalaram a matriz, capelas, casas e equipamentos – como as pontes, os largos, os passos e o chafariz. Um trajeto conformado pelas ruas do Espírito Santo (atual Santíssima Trindade), do Sol (Padre Toledo), das Forras (Resende Costa) e do Areão (dos Inconfidentes) (Mapa, IPHAN, 1987). Paralelas à linha definida por essas ruas, moldadas à situação geográfica, ruas transversais e becos se constituíram para compor a malha urbana. “Daí, os píncaros de nossas cidades de relevo atormentado serem coroados de capelas, mosteiros e igrejas, serem seus adros suas quase únicas praças, ou melhor, largos, ou alargamento de suas ruas. Ruas que as mais das vezes – como nossas típicas e constantes ruas Direitas – levam dum prédio marcante a outro [...]” (MARX, 2003, p. 112). A implantação de núcleos urbanos, como os pioneiros das Minas, ocorreu de maneira incidental, sem nenhum tipo de planejamento. As observações de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 95) refletem isso: “a habitação em cidade é essencialmente antinatural, associa-se a manifestações do espírito e da vontade, na medida em que se opõem à natureza”. “[...] a cidade que os portugueses construíram na América não é

⁴⁹ No Rio de Janeiro, posteriormente, também existiu uma localidade com a mesma denominação. A Freguesia de Nossa Senhora do Desterro de Itamby, cujo território foi desmembrado da Vila de Santo Antônio de Sá, recebeu o nome de Vila de São José Del Rey por força de Alvará em 1772, para solenizar o aniversário do Príncipe D. José de Portugal, pelo então Vice-Rei e Governador do Brasil Dom Luiz de Vasconcelos e Souza, o Marquês do Lavradio. Contudo, somente onze anos depois houve a instalação da Justiça e da Câmara naquela que seria uma das mais importantes vilas do recôncavo da Guanabara, por estar situada a pouco mais de dois quilômetros da foz do rio Macacu, próximo de Itambi, hoje 3º distrito de Itaboraá. (MACEDO, 1869, Cap. I)

produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem” (HOLANDA, 1995, p. 110). Situação parecida teve ênfase pelo professor Paulo Ferreira Santos (1966, p. 12): A própria toponímia concorria para dar calor e intimidade à cidade, associando a rua aos edifícios e à caminhada que se tinha de fazer. Uma ocupação amoldada aos elementos da natureza, exatamente no espaço entre o bloco rochoso da Serra de São José, o Ribeiro de Santo Antônio e o Rio das Mortes. Situação similar ocorrida em São José pode se verificar em outras localidades pioneiras, como Vila Rica, São João del-Rei ou Diamantina.

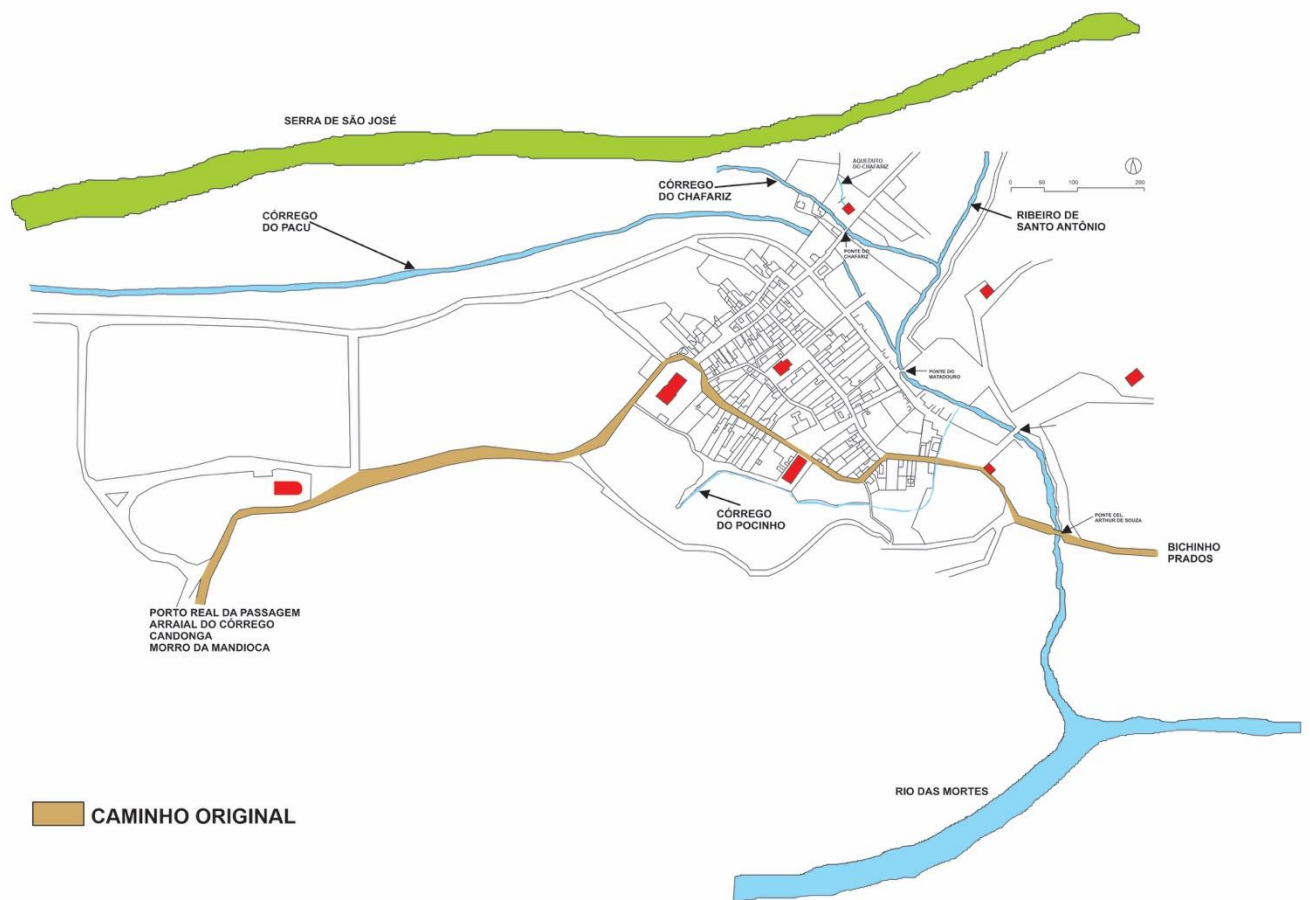


FIGURA 71: Mapa I – Mapa do núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para o caminho que originou a ocupação da localidade e os fluxos de água. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

As cidades de Minas tiveram a conformação urbana longilínea, definidas, segundo Vasconcellos (1968, p. 85), “por paralelismo à rua-tronco ou prolongamento de suas extremidades”. Ao longo do tempo as ruas e os largos tiveram seus espaços preenchidos por edificações religiosas e civis. O traçado urbanístico, aos poucos, acomodava à situação geográfica e ruas, becos e largos se definiam conforme a necessidade de

ocupação. Para edificar, utilizaram os materiais acessíveis, principalmente a terra e a madeira. O pau a pique, a taipa, e o adobe – o tijolo seco ao sol, as técnicas vernaculares. O sistema construtivo mais utilizado em toda a região foi constituído pelas estruturas de madeira com paredes de pau a pique. Estruturas de madeira dura, de lei, incorruptível. Tramas de paus roliços, varas e fibras, amarradas a cipó, couro ou embira (VASCONCELLOS, 1968, p. 47). A taipa teve emprego largo para as paredes externas, enquanto para a divisão interna dos cômodos utilizava-se as paredes em pau a pique ou adobe. “Registros vivos de muitas técnicas tradicionais de construir, as técnicas vernaculares podem, e efetivamente têm ajudado na compreensão destas formas antigas do construir” (REZENDE, 2011, p. 328). Nesses exemplares, os formatos quadrados predominavam nas plantas das edificações:

Os bandeirantes de São Paulo levaram a planta típica da casa rural seiscentista para Minas Gerais, onde permaneceu em uso por mais de cem anos como prova de contínua influência na América portuguesa das habitações rurais tradicionais do norte de Portugal (SMITH, 1969, p. 92).

As casas de arquitetura simples, de terra e assim implantadas para Vasconcellos (1968, p. 41): “plantas quadradas, cômodos quadrados, quadradas as janelas e portas à meia altura exata das paredes”. Esse formato teve uso amplo, praticamente em todas localidades. Poucos exemplares arquitetônicos com esse formato subsistem, por diversos motivos, mas especialmente pela falta de manutenção. Da ocupação inicial, com suas características e materiais construtivos, em São José, ainda se preserva o Sobrado Ramalho, com suas formas mais quadradas e, por isso, considerado o mais antigo dos sobrados do conjunto arquitetônico protegido.

Paralelamente ao caminho principal, a malha urbana se estendeu até os fluxos de água, mas sem comprometer suas margens, deixando-as livres de ocupação. Para a travessia dos córregos se construiu pontes: a de Pedra, do Matadouro e do Chafariz. O pesquisador destacou sobre esse núcleo:

O conjunto urbano figura cenário, a propósito construído para encantar. É concentrado e diminuto como um trecho escolhido da história. Não se estende em linha como as demais povoações mineiras; enrodilha-se. É quase uma rua só, formando um quadrado. Em cada um de seus lados uma perspectiva diferente. A um canto, levanta-se nobre sobrado de camarinhas; prolonga-o larga série de casas térreas, bem postas em suas discretas fisionomias (VASCONCELLOS, 1979, p. 9).

No conjunto, predominado por casas térreas, entre poucos sobrados⁵⁰, há harmonia e graciosidade. Toda ocupação parece ter ocorrido naturalmente, ao seguir as curvas de níveis e uma funcionalidade. Cada rua tem o seu beco, com os portões para a entrada dos bens, manutenção das casas e de seus moradores. Predomina a paisagem arquitetônica a Matriz de Santo Antônio, com a maior volumetria do conjunto, e em pontos estratégicos as capelas devocionais e os passos da paixão.



FIGURA 72: Mapa II - Núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para as ruas, becos e largos. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

Com o passar do tempo e a consolidação das ocupações, as casas receberam adaptações e novos materiais, como a pedra e a alvenaria. Mas durante todo o século XVIII a madeira e o barro continuaram a ser os principais materiais usados na construção (SMITH, 1969, p. 89). A configuração também passou por transformação, o quadrado foi ficando retangular. Surgiram novos elementos nas edificações: o quarto de visitas, a

⁵⁰ Alguns sobrados ruíram nas primeiras décadas do século XX, por falta de manutenção e mesmo abandono.

varanda, a cozinha anexada – como um puxado e os pátios internos. “Cobrem-se as peças de forros de madeira, liso ou emoldurados, com suas abas e cimalthas, valorizados por pinturas decorativas [...]” (VASCONCELLOS, 1983, p. 421).



FIGURA 73: Produção de adobe, conforme a técnica tradicional, povoado do Bichinho. Material utilizado em obras de restauração de edificações e para obras novas. Prados-MG. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 74: Mapa III - Núcleo urbanístico e arquitetônico de São José, com destaque para os becos, largos e ruas. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

Posteriormente, aplicaram as rochas nas edificações civis e religiosas. “A cantaria de pedra aparelhada teve emprego como elemento estrutural e ornamental em cunhais, cornijas, vergas, ombreiras e portadas de portas e janelas, e também em arcos e arcadas para vãos de abertura[...]” (COSTA, 1995, p. 58). Com a utilização do material pétreo, as edificações ganharam mais elegância e mais solidez. As rochas mais utilizadas foram os quartzitos e os xistos, extraídos do sopé da Serra de São José. Um dos materiais aplicados nas edificações de São José no século XVIII foi o “moledo”. Material extraído no Alto da Pedreira, cortado em blocos de acordo com a espessura das paredes⁵¹. Também empregado em alicerces, embasamentos e muros. Paredes da Casa Padre Toledo receberam o moledo e na primeira obra de restauro feito pelo SPHAN, na década de 1940, as partes perdidas tiveram preenchimento com o mesmo material. Outro elemento construtivo, a pedra seca, teve uso para embasamentos, paredes e calçadas, especialmente o uso dos seixos para os pisos de entrada das casas e seus pátios.

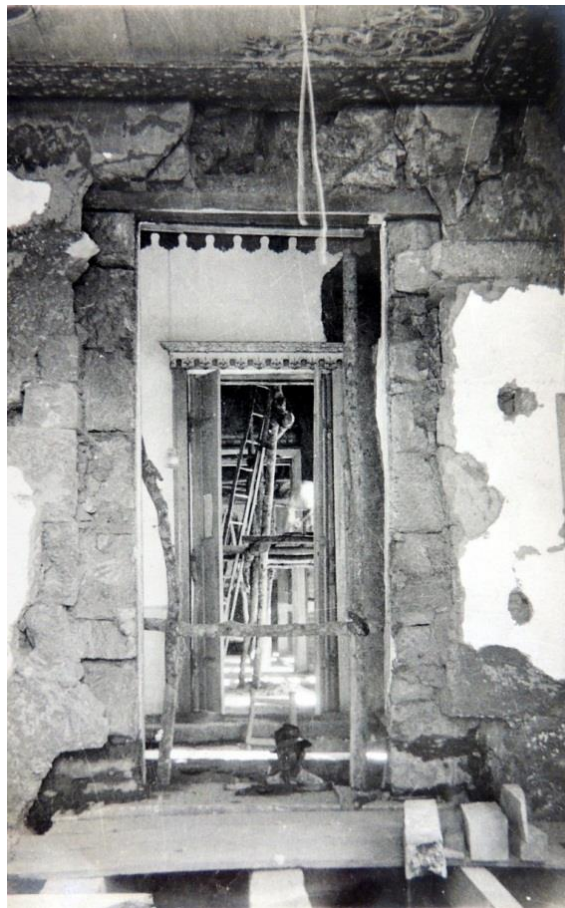


FIGURA 75: Parede interna da Casa Padre Toledo constituída por blocos de moledo. Obra realizada pelo SPHAN, década de 1940. Acervo ACIPHAN-RJ.

⁵¹ Pesquisa de campo realizada pelo autor em 2017.



FIGURA 76: Entrada do Sobrado Ramalho, piso em seixo rolado.
Fotografia do autor, 2018.

São José, a partir da segunda metade do século XVIII, teve sua malha urbana definida e população conformada por grupos oriundos de muitas localidades, inclusive de diversas nações da África. Na vila se desenvolveu atividades econômicas variadas que geravam recursos. Essas condições propiciaram investimentos nas edificações residenciais. Conforme Carsalade (2014, p. 111), “a arquitetura é uma arte que se diferencia duplamente por nascer de uma demanda utilitária humana e por necessitar de um lugar específico para se estabelecer”. As condições para implantar melhorias e dotar as residências com detalhes mais sofisticados chegaram. Certas casas do núcleo arquitetônico receberam ornamentação pictórica e tetos pintados, recursos já utilizados para a complementação arquitetônica de matrizes, capelas e passos da paixão. O uso da pintura para ornamentar as residências refletia um gosto e uma identidade cultural.

O espaço a ser contemplado com pintura precisava ser definido no planejamento da edificação, para a escolha do tipo e formato de teto. Etapa em que se fazia necessária a presença dos carpinteiros, com suas habilidades e experiências, juntamente com os telhadeiros. Alguns formatos de tetos, como os de gamela ou os artesoados demandavam muito mais perícia dos carpinteiros. Certos telhados recebiam estruturas mais complexas exatamente em função do formato do teto, que as vezes necessitavam de maior profundidade. Os forros de gamela “compõem-se de 5 painéis, dos quais 4 são inclinados, trapezoidais e que correspondem a cada um dos lados do cômodom sendo fechados, pelo alto, com o quinto painel que é retangular e de nível” (VASCONCELLOS, 1979, p. 85). Toda estrutura de cobertura em madeira precisava de suporte resistente, as paredes mais

largas, em taipa, podiam atingir elevadas alturas e suportar pesos maiores. Para se conseguir a estabilidade das coberturas se fazia o emprego de tesouras, o uso do galbo e do beiral para impulsionar as águas pluviais e impedir que elas molhassem os tetos pintados e as paredes. “Desse modo, e de acordo com as características construtivas, os tetos e os forros foram se aprimorando em qualidade estética, tanto na arquitetura civil e doméstica como na religiosa” (CALDEIRA, 2011, p. 84). Com as estruturas armadas, montado o andaime, chegava o pintor, que, provavelmente, acompanhava as etapas precedentes ao seu trabalho. Nas edificações religiosas, indubitavelmente, o mestre pintor deveria acompanhar a armação dos tetos, retábulos, camarins e outros elementos, que receberiam a ornamentação pictórica, recurso que permitia o diálogo entre toda ornamentação interiorana.

A pintura dialogava com os demais elementos que constituíam as construções. Mas com o passar do tempo, ao contrário, na análise de Vasconcellos (1959, p. 75), “recolhida aos interiores, cobrindo elementos arquitetônicos esparsos, escondida quase nas sombras das velhas igrejas, ficou relegada a uma posição secundária, com o pressuposto aceito, de várias origens, de que não passava de cópias, de arte menor, desprovida de importância”. O registro do autor revelava que as pinturas das igrejas antigas ainda não tinham cativado a devida atenção dos pesquisadores e estudiosos da História da Arte. As pinturas artísticas que ornamentavam os interiores das residências muito menos. Esses elementos artísticos foram pouco estudados, por motivos diversos, mas principalmente a inexistência de documentação.



FIGURA 77: Teto de esteira de bambu pintada, com desenhos geométricos. Casa da Caixa D'Água, Tiradentes-MG, séc. XIX. Fotografia do autor, 2017.



FIGURAS 78,79: Tetos em esteira de bambu natural, com desenhos geométricos. Antigo prédio da Prefeitura de Tiradentes-MG, séc. XIX. Fotografia do autor, 2015.



FIGURA 80: Esteira de bambu, tecida no povoado do Bichinho, Prados-MG. Material ainda muito utilizado como teto em novas edificações. Fotografia do autor, 2020.

Tornou-se comum tetos em esteira de bambu, formado com desenhos geométricos, pintados com cores variadas, as vezes caiados de branco, ou natural, a contrastar com as partes internas e externas das tiras. As esteiras de bambu foram aplicadas em diversos exemplares arquitetônicos, inclusive em um dos cômodos da Casa Padre Toledo, que possui um conjunto de tetos pintados. Até o presente momento a esteira de bambu tem sido utilizada. No povoado do Bichinho, Prados-MG, alguns artesãos se dedicam a tecer as esteiras de bambu sob encomenda. Após a instalação das esteiras, elas recebem as pinturas.

Ao longo do tempo, percebe-se que as pinturas ornamentais passaram a representar um dos aspectos da sofisticação das residências setecentistas. Algumas tinham os tetos com singelos detalhes pictóricos, outros pintados artisticamente. Os tetos de madeiras recebiam formatos variados, do tabuado simples até os artesoados. Paredes

também recebiam pinturas ornamentais, principalmente os adamascados, com formas e coloridos diferentes. Paredes de salas de visita, corredores, salas de jantar e quartos de oratórios de certas propriedades tiveram tratamento pictórico; conforme registrado, algumas “das casas antigas são ornadas com figuras e arabesco” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 28).



FIGURA 81: Parede de pau a pique com sucessivas camadas de reboco com pinturas ornamentais e também papel de parede. Casa do Espólio da Família Dias, atualmente o Centro Cultural Yves Alves, Tiradentes. Fotografia do autor, 1980.

Essas pinturas acabaram se tornando comuns em muitas edificações residenciais. Seus resultados visuais narram os esforços de uma sociedade colonial aspirando corresponder a modelos de decoro e dignidade (HILL, 2001-4, p. 257-272). As pinturas parietais recebiam renovações, ou mudanças de gosto. Em certos casos, aplicava-se novo reboco, em outros executava nova pintura e mais recente a aplicação de papel sobre a parede. Em certas casas, ocorreu a superposição de rebocos, com pinturas novas e até mesmo dos papéis de parede. Esses papéis tinham técnicas diferentes, as vezes padronizados, as vezes manuais, conforme ainda registramos fotograficamente, na década de 1980, na casa do Espólio Família Dias, onde viveu o maestro francês Fernando Jouteux, na Rua Direita, em Tiradentes-MG, atualmente o Centro Cultural Yves Alves.

Por mais singelas que fossem, as pinturas tanto de tetos quanto as de paredes, elas expressavam um requinte, denotavam ascensão cultural. Por isso, compunham o universo ornamental das moradias, afirmavam um refinamento e *status*. Mas com o passar do tempo sofreram intervenções, renovações e até mesmo a substituição.



FIGURA 82: Antiga Casa Paroquial de Cachoeira do Campo, Ouro Preto-MG, onde se encontra um teto pintado por Antônio Rodrigues Bello, século XVIII. Fotografia do autor, 2018.

Ainda subsistem tetos pintados em algumas edificações destinadas à residência e outras que abrigavam serviços públicos. Nessas edificações há tetos pintados com pequenos buquês de flores, ou rocalhas estilizadas, mas há também tetos ricamente ornamentados⁵². Diante a inexistência de documentação e mesmo qualquer referência autoral, a maioria dessas obras devem ser consideradas de autores anônimos. Mesmo as edificações mais conhecidas e requintadas, como a Casa dos Contos, da antiga Vila Rica, que pertenceu a João Rodrigues de Macedo, o rico comerciante, banqueiro e contratador na Capitania de Minas Gerais, até o momento, há apenas uma referência documental sobre as pinturas dos tetos⁵³. Porém, na leitura da gramática visual desses tetos indica a atuação de Manoel da Costa Ataíde. Ainda em Vila Rica, mas no distrito de Cachoeira do Campo, na antiga Casa Paroquial, subsiste um teto pintado, atribuído a Antônio

⁵² Algumas dessas edificações se encontram em Ouro Preto, Sabará, Diamantina, Conceição do Mato Dentro, Santa Luzia, Santa Bárbara, Itaverava, Ouro Branco, Berilo, Tiradentes e outras localidades (GBT, IEPHA, 2014).

⁵³ “1794 – Termo de ajuste feito pelo mestre carpinteiro, João Machado de Sousa, mestre pedreiro, Miguel Moreira Maia e mestre pintor Feliciano Mendes da Costa, das obras que fizeram nas casas de João Rodrigues de Macedo, para servirem de casas Real Junta (Herculano Gomes Matias, A Coleção Casa dos Contos de Ouro Preto – doc. Avulsos – NA, RJ, 1966, p. 211). (MARTINS, 1974, P. 262)

Rodrigues Bello⁵⁴. Ao pintor marianense Manoel da Costa Ataíde era atribuída também a pintura de teto de um casarão, próximo à Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco; mas ao analisar a paleta e os elementos constitutivos das pinturas, percebe-se a atuação de outro pintor. Ao Ataíde também se atribui um dos tetos do Sobrado do Padre Taborda, em Itaverava, o teto do “quarto do Pe. Taborda” (MORESI, 2005, p. 121). Nessa mesma edificação se atribui a Francisco Xavier Carneiro outro teto pintado. Em Conceição do Mato dentro existe um teto pintado no “Prédio à Praça D. Joaquim”⁵⁵, onde atualmente funciona a Escola Estadual São Joaquim. A pintura situa-se em um dos cômodos do andar térreo, segundo Oliveira (2016, p. 117-124), “e representa a história do filho pródigo, curiosamente as figuras humanas são trajadas à moda da época, executada provavelmente em 1790, por autor desconhecido”. Devido às precárias condições de conservação e inclusive risco de desabamento, o prédio se encontra isolado e não se permite visita à sala com esse elemento artístico.

FIGURA 83: Prédio à Praça D. Joaquim, atual Escola Estadual São Joaquim, onde há um teto pintado com a cena da história do filho pródigo. Têmpera sobre madeira, autor ignorado, final do século XVIII. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 84,85: Detalhes: central e canto do teto em saia e camisa, próximo da Matriz de Santo Antônio, Ouro Branco-MG. Têmpera sobre madeira, século XVIII / XIX, Fotografias do autor, 2018.

⁵⁴ Segundo informação do pesquisador ouro-pretano Alex Fernandes Bohrer, o teto pintado da antiga Casa Paroquial de Cacheira do Campo, é atribuído a Antônio Rodrigues Bello.

⁵⁵ A edificação tem proteção individual pelo IPHAN: “Prédio à Praça D. Joaquim, Denominação Prédio na Praça D. Joaquim com teto pintado, Processo: 379-T-48, Livro de Belas Artes Vol. I, Nº de Inscrição 320, Nº da Folha 67, Data: 19/11/1948.

Um dos mais bonitos é o teto de um casarão, onde viveu Afonso Pena, em Santa Bárbara-MG, em gamela, pintado a têmpera, com as Alegorias dos Continentes, intercaladas com cestos de flores, frutos, plantas e animais cercados por arranjos de rocalhas, com molduras pintadas e friso dourados. Nele figuram cenas profanas, representadas alegoricamente com os quatro continentes, África, Europa, Ásia e América – destacam-se animais como o leão e o elefante, a caracterizar a África (GBT, IEPHA, 2014, p. 12). Na parte da Ásia, valorizam-se os aromas, com presença do incenso e ervas. Na Europa, valorização da ciência, das conquistas e o domínio do mundo no período, com destaque para bandeiras, globo terrestre e instrumentos científicos. Já na referência à América, predomina-se a valorização do tropical, com a presença de animais silvestres, como arara vermelha, macaco e coqueiros. No painel central figuram dois certos com frutos e flores, cercaduras de rocalhas, “Cs” e frisos dourados que formam a moldura, com fundo azul.



FIGURA 86: Teto em gamela e pintado do casarão do Memorial Affonso Pena. Autor desconhecido, têmpera sobre madeira, séc. XIX, Santa Bárbara-MG⁵⁶. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 87: Teto artesoadado e pintado da Casa dos Contos, Ouro Preto-MG, século XVIII, atribuída a Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.

⁵⁶ Esse teto ficou encoberto por várias camadas de tintas por mais de um século. Consultar: <https://www.santabarbara.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/memorial-affonso-penna/6521>

Vila Rica, a atual Ouro Preto, deve ter abrigado maior conjunto de tetos pintados e pinturas ornamentais. Além dos fenômenos naturais que comprometeram acentuadamente na conservação desse conjunto, intervenções do homem contribuíram para o desaparecimento de muitos deles. Como exemplo de intervenção equivocada, há um dos tetos da Casa dos Contos, onde se observa a estilística de Ataíde, pintado com rocalhas e flores, substituído, mas posterior recuperado parcialmente. Ou ainda o teto pintado de uma casa da Rua de Santa Efigênia, uma representação de São João Nepomuceno, pintada a óleo, do século XVIII, provavelmente do cômodo do oratório, retirado e que serviu para cercar o galinheiro. Este teto foi resgatado pela restauradora Márcia Valadares, doado à municipalidade e se encontra exposto na Casa de Tomás Antônio Gonzaga. Ainda subsistem em Ouro Preto o teto pintado da casa de Pedro Aleixo, atualmente sede da Fundação de Arte de Ouro Preto, no bairro Antônio Dias, e outros dois na casa que pertenceu a Manoel Manso da Costa Reis, onde agora abriga a Fundação Gorceix. No teto da sala aparece o brasão da família, uma cartela encimada por uma coroa, formada por volutas, guirlandas de frutos e flores, ao centro a águia bicéfala, com um livro ao peito e dois *putti* femininos, um com a espada e outro com a balança. A composição é monocromática, em tom azul da Prússia. Por tratar-se de uma representação na casa de um magistrado e sobre a justiça, “por que essa representação da lei dividida entre duas figuras ousadas, despidas e de grandes olhos? Como um magistrado conhecido, como dr. Manuel Manso da Costa Reis, autorizou ou até mesmo encomendou essa imagem?” (PARSONS, 2011, p. 48).

A águia bicéfala é um símbolo muito antigo, usada em diversos períodos, inclusive no barroco, na arquitetura, talha, escultura, pintura, impressos, objetos e tecidos. Segundo o historiador Jaelson Bitran Trindade (2010, p. 11-91), “a figura da águia bicéfala coroada é inequivocamente – do ponto de vista iconográfico – um símbolo de poder, e poder imperial [...] e pode ser também um dos atributos da Virgem Maria”. Próximo à casa que abriga o teto pintado com a águia bicéfala, encontra-se o Chafariz dos Contos, inaugurado em 1745, na atual Praça Reinaldo Alves de Brito, suas águas saem dos bicos de cabeças de águias. Esse elemento iconográfico teve ampla representação em todas regiões brasileiras, a exemplo o detalhe do lavabo da Capela de Santa Rita de Cássia, no Rio de Janeiro-RJ.



FIGURAS 88,89: Detalhe do teto da antiga casa de Manoel Manso da Costa Reis, em tabuado liso, têmpera sobre madeira, século XVIII e detalhe do Chafariz dos Contos, de 1745, com cabeças de águias. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 90: Águia bicéfala, detalhe do lavabo da Capela de Santa Rita de Cássia, mármore, século XVIII, Rio de Janeiro-RJ. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 91: Fragmento de teto original da Casa dos Contos, Ouro Preto-MG. Têmpera sobre madeira, século XVIII, atribuída a Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 92: Teto de residência da Ladeira de Santa Efigênia, atualmente exposto na Casa Tomás Antônio Gonzaga, Ouro Preto-MG, óleo sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 93: Teto de residência de Pedro Aleixo, atual sede da Fundação de Arte de Ouro Preto, bairro Antônio Dias, Ouro Preto-MG; têmpera sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2019.

3. 4 As edificações civis e passos da paixão

Robert Smith destacou que de maneira geral, nem os portugueses nem os brasileiros do passado foram dados a escrever sobre arquitetura (SMITH, 1969, p. 111). A observação do pesquisador ganhou dimensão ao referir à descrição dos interiores das edificações. As raras informações se encontram nos relatos dos viajantes estrangeiros, dois deles observaram as ornamentações internas, o inglês John Lucock, que circulou pelo Brasil entre 1808 a 1818 e Auguste de Saint-Hilaire⁵⁷, no período de 1816 a 1822. Observara Lucock (SMITH, 1969, p. 113): “portas amarelas, azuis e vermelhas no Rio de Janeiro, e salas de visitas com barras vermelhas e pardas e cornijas com filetes pardos, amarelos, azuis claros, vermelhos, côr de rosas e de outras cores, em combinações variadas”. Havia “paredes de velhas casas de São Paulo pintadas com arabescos além de outras mais recentes com barras pintadas a fresco à imitação de papel de forrar [...]” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 128). Robert Smith (1969, p. 112,113) destacou que “Nos aposentos do andar de cima, eram os tetos às vezes pintados, feitos de tábuas dispostas horizontalmente de modo a formar uma superfície perfeitamente plana, ou então inclinadas transversalmente para formar o teto de armação; todos viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil, registraram que “sentiram falta dos agradáveis interiores forrados de madeira, pintados e bem mobiliados da Inglaterra, França e Alemanha [...]” Em Minas, viajantes registraram apenas sobre a pintura externa das casas, que recebiam caiação. Nos arredores de Santa Bárbara, foi observado:

(...) os tetos, feitos de tábuas são igualmente pintados, mas de modo grosseiro, e representam grandes figuras e arabescos. Encontra-se a mesma espécie de decoração nas fazendas que eu há pouco comparava aos nossos castelos, e, que como já o disse datam da época em que a província ainda era rica e florescente (SAINT-HILAIRE, 1817, 98).

Em São José certas edificações residenciais receberam ornamentações pictóricas parietais e tiveram seus tetos pintados. Trata-se de um conjunto de obras de autores ainda anônimos. Conforme destacado por Hanna Levy (1944, p. 99-144), “quanto mais

⁵⁷ O viajante francês observou as pinturas das casas de São Paulo e também os tetos pintados das igrejas de Itu-SP. Sobre a Igreja de Nossa Senhora da Candelária registrou: As pinturas do teto da capela-mor mostram que o seu autor era dotado de um talento natural, que precisava apenas de um pouco de estudo para se tornar um verdadeiro artista (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 173). Consultar: *Equipamentos, usos e costumes da Casa Brasileira*. Construção: Fichário Ernani Silva Bueno vol.2, 2001, p.176-180.

anônimos vão se tornando os artistas, mais extensas e difíceis vão se tornando as fontes e o seu estudo”. Diante cenário que abriga obras de autores desconhecidos, ganhou relevância a ponderação do pesquisador Jaelson Bitran Trindade (1990/2, p. 365-367): “trata-se já então de compreender os grupos produtores, as formas sociais de trabalho e suas relações com a estrutura global da sociedade”. A partir dessas observações, há muito que se considerar sobre essa produção pictórica. Um dos fatores que ajudaram na preservação dos tetos dessas residências deve ter sido a decadência econômica da sede da vila, assim, as possibilidades de renovação e modernização acabaram reduzidas. A casa onde viveu o vigário padre Carlos Correia de Toledo e Melo foi uma delas (CRUZ, 2015). Provavelmente, esse deva conformar o exemplar arquitetônico residencial de Minas Gerais com o maior número de tetos pintados.

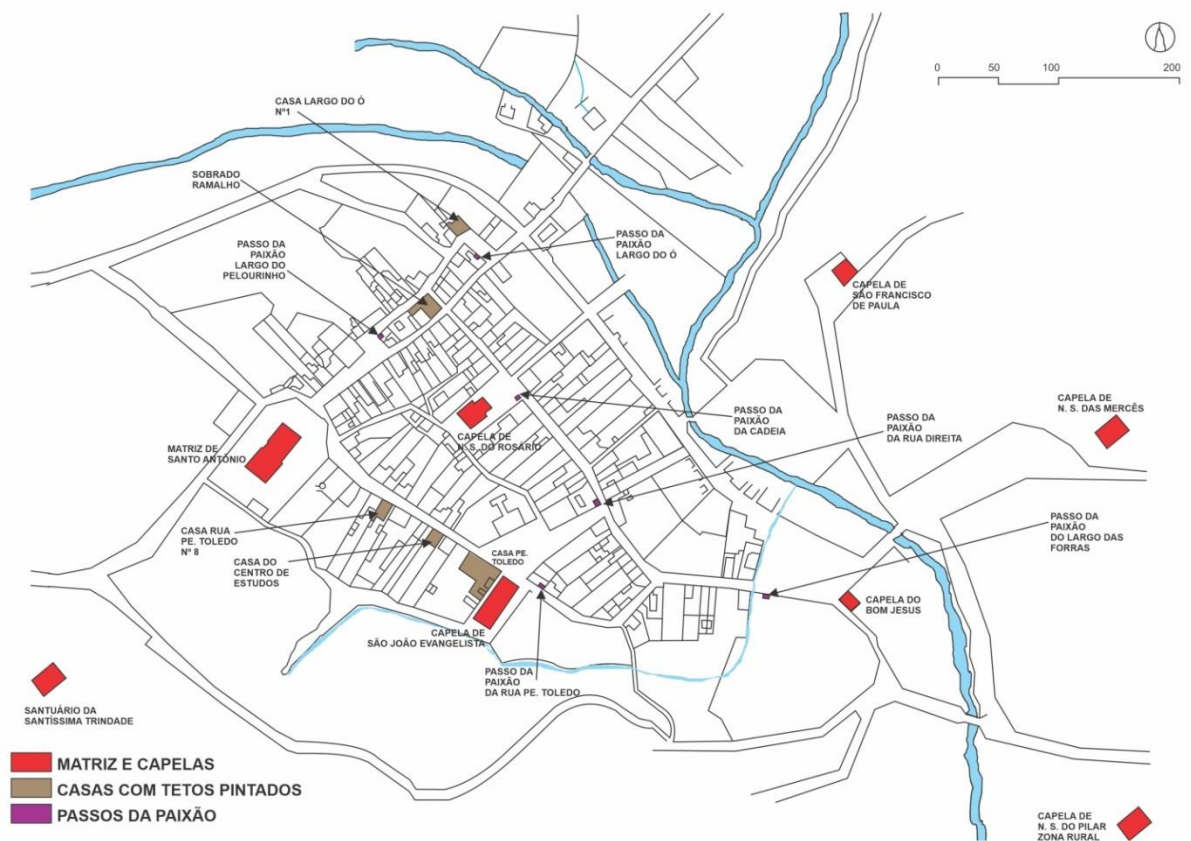


FIGURA 94: Mapa IV - Localização das casas com tetos pintados, matriz e capelas. Acervo do ET-IPHAN Tiradentes, 1997. Adaptação do autor, 2020.

Nessa vila, além da Casa Padre Toledo, na Casa da Confraria da Santíssima Trindade (atual Centro de Estudos da UFMG), Casa Rua Padre Toledo Nº 8 (onde viveu o compositor Custódio Gomes), Sobrado Ramalho e Casa do Largo do Ó, nº 1, também receberam tratamento pictórico. Ainda inseridos na malha urbana de localidade,

encontram-se as singelas capelas dos Passos da Paixão. São construções elementares para as celebrações religiosas e que complementam harmoniosamente o conjunto arquitetônico. Os Passos da Paixão também receberam pinturas. A Matriz de Santo Antônio e as capelas de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora da Penha possuem tetos pintados e pinturas ornamentais, conforme o Mapa IV, ambas complementam a paisagem arquitetônica e cultural local.

3.4.1. Casa Padre Toledo⁵⁸

A Casa Padre Toledo é uma das mais imponentes edificações residenciais de Minas Gerais do século XVIII, atualmente abriga o Museu Casa Padre Toledo, administrado pelo Campus Cultural Tiradentes, da Universidade Federal de Minas Gerais. Segundo o arquiteto e pesquisador Augusto da Silva Telles (2002, p. 264), essa casa é de cerca de 1750. Trata-se de edificação com proteção individual pelo IPHAN⁵⁹ e sobre ela o pesquisador escreveu:

Nas salas, as paredes terminam em sancas com perfis requintados, e os tetos são tratados com artozoados montando painéis revestidos por pinturas que representam temas diversos: em uma das salas, figuras mostrando os cinco sentidos; na sala de jantar, painéis com frutas. A presença de tetos com painéis de pinturas é fato raro no acervo residencial brasileiro, em especial no mineiro. [...] A Casa do Padre Toledo torna-se um monumento excepcional da arquitetura civil brasileira. (TELLES, 2002, p. 264-267)

O teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos, conforme destacou o arquiteto e pesquisador, é dos mais expressivos. As representações de figuras de deuses da mitologia grega⁶⁰, com seus elementos iconográficos, foram inseridas em cartelas e pelo

⁵⁸ Museu Casa Padre Toledo - Rua Padre Toledo, 158 - Tiradentes-MG - 36325-000.

⁵⁹ A Casa Padre Toledo tem tombamento individual pelo IPHAN. Denominações Museu da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade (Tiradentes-MG) Casa do Inconfidente Padre Toledo (Tiradentes-MG) Processo: 431-T50; Livro: Belas Artes Vol. I; Nº de Inscrição: 405, Nº a Folha: 78; Data: 04 de agosto de 1952; Livro: Histórico Vol. I; Nº de Inscrição: 295; Nº da Folha: 50; Data: 04 de agosto de 1952.

⁶⁰ Audição: Apolo - desde a Antiguidade até o presente, geralmente é representado como um jovem, nu e imberbe, no auge de seu vigor, às vezes com um manto, um arco e uma aljava de flechas, ou uma lira. Visão: Narciso - que se consumiu de desgosto por sua amada e fingiu que o reflexo que via na água era sua irmã. Olfato: Adônis - referência à beleza da juventude expressiva e que tinha relação com a terra. Paladar: Baco

refinamento das soluções, provavelmente tiveram inspiração em algum impresso. Há ainda o da sala de jantar, com pinturas de frutas brasileiras, inseridas em cartelas, o do torreão com rocalhas – ambos em gamela, e outros em tabuado liso também apresentam boas pinturas, especialmente o que tem o brasão da Ordem de São Pedro dos Clérigos e o da sala com pinturas parietais. Nesse teto figura uma curiosa cena pastoril, uma paisagem em que aparecem um animal com três pares de patas, com coroa de flores, dois personagens um masculino e outro feminino, cesto com flores e a base de um elemento arquitetônico. A cena inserida em elegante cartela de “Cs”, rocalhas e delicados buquês de flores. Teto em tabuado liso e plano, com tabeira marmórea, rocalhas e cimalha com marmorizados⁶¹. O conjunto de tetos prima pela unidade estilística, com o predomínio da gramática rococó, a paleta com tons fortes e contrastantes, as variadas formas de suportes, como as gamelas, tetos lisos com tabeira, saia-e-camisa e liso. Em um dos cômodos o teto era de esteira.



FIGURAS 95,96: Casa Padre Toledo, fachadas frontal e lateral. Século XVIII.
Fotografia do autor, 2017.

FIGURA 97: Estrutura do telhado do torreão da Casa Padre Toledo, onde encontra-se teto em gamela. Fotografia do autor, durante a obra de restauração, 2010.



- o deus do vinho, da ebridade, dos excessos, especialmente sexuais e da natureza. Tato: Mercúrio - tinha muitas habilidades e variados poderes, trabalhava intensamente; com seu capacete se tornava invisível e usava sandálias mágicas (<https://www.hipercultura.com/deuses-mitologia-grega>, consultado em 12/03/2021).

⁶¹ Pesquisa feita pelo autor em 2013.

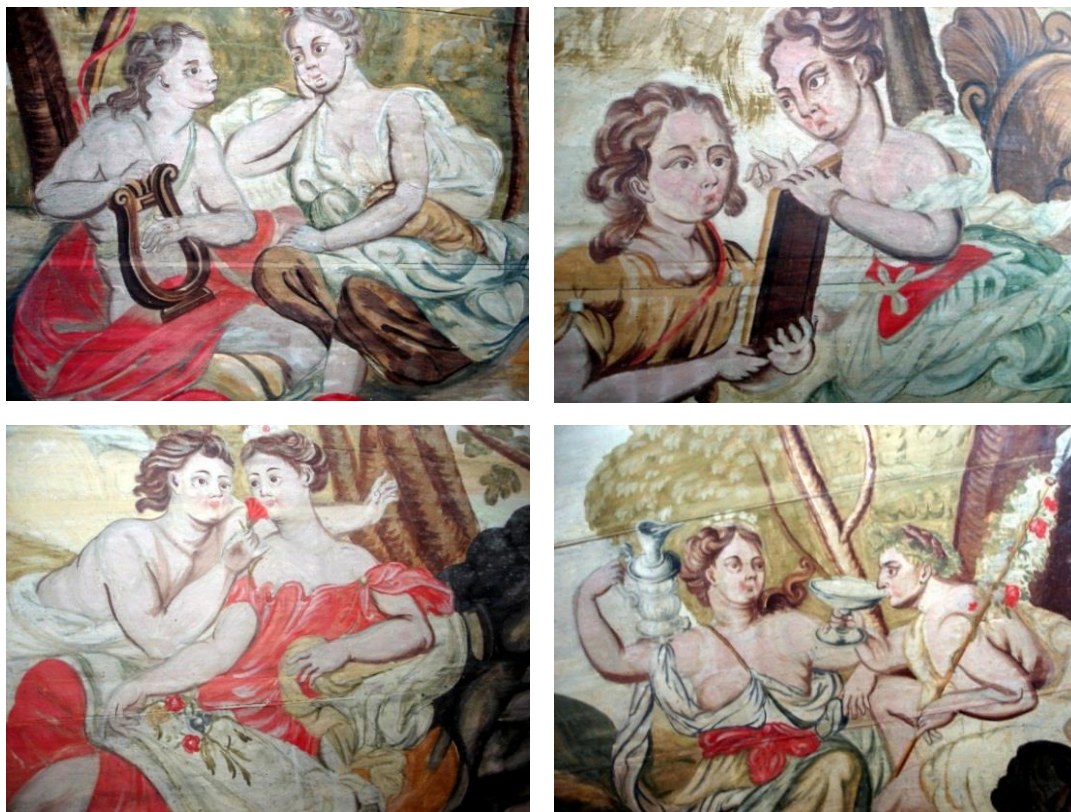


FIGURA 98: Planta baixa da Casa Padre Toledo, destaque para os ambientes com tetos intado. Planta baixa do torrão, também indicando tetos pintado. Folder Museu Casa Padre Toledo, FRMFA/UFMG, autoria Isabela Vecchi. Desenho adaptado pelo autor, 2020.

Os tetos pintados compõem os ambientes da maioria dos cômodos dessa edificação. O conjunto é formado por dez tetos pintados, há ainda portais, sancas e sanefas pintadas, com motivos florais, rocalhas e fingimentos marmóreos. No cômodo em que se encontra o teto pintado com motivo pastoral, as paredes têm pintura adamascada, com barrado e frisos. Mas ainda encoberta por repintura, com janelas de prospecção pictórica.

FIGURA 99: Quadro central da alegoria dos Cinco Sentidos, o tato, com a representação de Mercúrio. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, século XVIII. Fotografia do autor, 2017.





FIGURAS 100-103: Figuras da Alegoria dos Cinco Sentidos, com a representação de deuses gregos, audição - Apolo, visão - Narciso, olfato – Adônis e paladar - Baco. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, século XVIII. Fotografias do autor, 2017.



FIGURA 104: Teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria não identificada. Fotografia Daniel Mansur, 2012, acervo do Campus Cultural UFMG Tiradentes.



FIGURA 105: Teto pintado com cena pastoril. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria não identificada. Fotografia Daniel Mansur, 2012, acervo do Campus Cultural UFMG Tiradentes.

A edificação teve diversos usos, inclusive foi residência do juiz de direito Edmundo Lins, no período em que a antiga São José foi Comarca. Em 1893, o monarquista e professor Carlos de Laet (1847-1927) passou pela cidade e visitou Edmundo Lins e registrou sobre a casa:

O edifício, grande, vastíssimo e solidamente construído, é talvez a melhor das casas particulares de São José. Tem paredes grossas como de fortaleza. As vidraças, enormes, estão repartidas em numerosos caixilhos com vidros pequeninos. Nos tetos de madeira há pinturas mitológicas e de frutas do país. Tudo foi conservado com admirável gosto, não muito comum em nossa terra, tão afeiçoada a detestar a nota tradicional. (LAET, 1993, p. 66)

A ornamentação pictórica cativou a atenção de Laet (1993), bem como a conservação, mas com o passar do tempo e com a falta de manutenção, a edificação ficou bastante comprometida. A primeira obra realizada pelo SPHAN, na localidade, ocorreu exatamente na Casa Padre Toledo, o restauro estrutural. Obra coordenada pessoalmente pelo diretor do órgão, Rodrigo Mello Franco de Andrade, a partir de 1942. Desde então, sempre ocorreram registros sobre a preocupação da diretoria do SPHAN referentes à conservação das pinturas dessa casa, que se encontram no ACIPHAN-RJ e no ET IPHAN de Tiradentes.

Em 1981, após um temporal, o telhado do torreão desabou sobre o teto, causando danos. Logo passou por intervenção de restauração, realizada por Geraldo Francisco Xavier Filho, o restaurador do IPHAN. Durante a obra, ele prospectou e descobriu a pintura parietal adamascada do cômodo da Casa Padre Toledo – têmpera sobre reboco. No século XVIII, a pintura parietal de imitação de tecido foi bastante comum. A pintura simulava o uso de tecidos em seda, damasco e brocado importados, que chegavam ao interior da colônia com preços elevados. O material têxtil que chegava se limitava aos conjuntos de peças já confeccionadas para as igrejas, como os paramentos e não havia excedentes para a ornamentação. A imitação, através do emprego da pintura teve largo emprego. Os tecidos, propriamente dito, eram de origem portuguesa, espanhola ou francesa, destinavam-se para o revestimento de espaços mais nobres, a exemplo do retábulo do Senhor dos Passos, da Matriz de Santo Antônio, de Tiradentes, que tem seu sacrário revestido de seda. Para suprir a utilização desse material, os pintores pintavam uma imitação:

(...) una pintura decorativa que tiene como principal inspiración los motivos florales de los tecidos en seda labrada de origen extranjero. Este tipo de pintura suplirá la carência de tejidos que existio en el período de la colônia em Minas Gerais, dada lá dificuldade y elevado precio que suponía importalos desde el exterior. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 535)

A pintura de fingimento teve amplo uso em determinados espaços das edificações religiosas, como nos estofamentos dos camarins, nichos retabulares, frontões de altares, sacrários e oratórios. Em certas edificações residenciais, essa solução pictórica foi aplicada. Muitas pinturas de fingimento foram executadas por pintores anônimos, mas os

afamados⁶² que atuaram em diversos núcleos em Minas, também usaram essa modalidade de pintura e contribuíram para sua popularização.

Para a realização das pinturas de fingimento, os mestres pintores se valeram de fontes inspiradoras. Como para as pinturas de tetos, painéis e outros, geralmente recorriam às gravuras avulsas, missais, registros de santos, objetos etc. Ao executar as pinturas de fingimento, usavam os próprios tecidos de sede como fonte inspiradora. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 535)

A pintura parietal que se encontra na Casa Padre Toledo apresenta um fingimento de tecido e um barrado com linha e desenhos geométricos, observados apenas através das janelas de prospecção. Porém, com o passar do tempo e as intervenções, com a substituição dos revestimentos, muitas pinturas de fingimento desapareceram.

Durante as obras de restauração artística da Casa Padre Toledo, o técnico do IPHAN-MG, Antonio Fernando Batista dos Santos, em documento datado de 14 de agosto de 2012, após visita técnica, orientou sobre os procedimentos para a consolidação dessa pintura:

Devido a fragilidade apresentada por essa pintura além de seu caráter único e de extrema importância no contexto da edificação e da cidade, considera-se necessária a preservação desta sala na abertura do edifício para visitação, visando a proteção de maneira mais rigorosa a fim de evitar qualquer ação que possa comprometer a sua integridade física e ou estética.

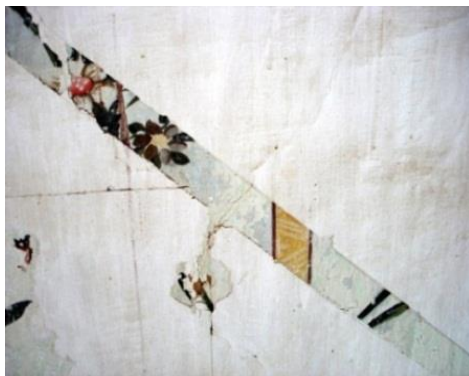
Na obra de 2010/2012, os técnicos do CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais⁶³ consolidaram e facearam as camadas sobre a pintura de fingimento, de acordo com as orientações técnicas encaminhadas pelo IPHAN. O processo de restauro dessa pintura parietal é complexo. Até o presente não há projeto e nem recursos financeiros para recuperá-la.

⁶² Estas técnicas de tecido labrado fingido alcanzaram gran popularidad em el período rococó ao punto ser utilizadas por artistas de la talla de Manoel da Costa Ataíde y Francisco Xavier Carneiro, em la región de Ouro Preto y Mariana, José Soares Araújo, en la de Diamantina, Joaquim José da Natividade y Manoel Victor de Jesus, em la región del Campo das Vertentes. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 574)

⁶³ Órgão complementar da Escola de Belas Artes da UFMG.



FIGURAS 106-108: Sacrário do retábulo do Senhor dos Passos, revestido com seda, século XVIII. Fotografias de Fran Tyesco, Quaresma de 2021.



FIGURAS 109,112: Pintura de fingimento, barrado e adamascado da Casa Padre Toledo, durante e depois da consolidação. Têmpera sobre reboco, autoria desconhecida, século XVIII. Fotos do autor, 2012.



Essa edificação e todos seus bens foram confiscados pela Coroa Portuguesa logo após a prisão do padre Toledo, ocorrida em 1789, devido seu envolvimento com a Inconfidência Mineira. O comerciante e Capitão Policarpo Rocha comprou o imóvel em 1907, posteriormente, em 1917, doou para abrigar a Prefeitura e Câmara locais, ocasião em que recebeu uma intervenção de gosto eclético. Nesse período abrigou também o cinema e o teatro locais. Mais tarde teve outros usos, ocorreram intervenções, mas a falta de manutenção e a precária situação de conservação do imóvel sempre foram preocupantes (ACIPHAN-RJ).



FIGURA 113: Início das obras de restauro arquitetônico e artístico da Casa Padre Toledo. Fotografia do autor, 2010.

Na década de 1940 a Casa Padre Toledo passou por ampla obra de restauro estrutural realizada pelo IPHAN e coordenada pessoalmente pelo próprio diretor Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Depois outras intervenções foram feitas, até que passou a abrigar o Museu Regional, ou Museu de Tiradentes, instalado pela Fundação Rodrigo de Mello Franco de Andrade, em 1973 (FROTA, 1993, p.131).

Porém, nas obras ocorridas, os tetos não foram contemplados. Apenas o teto do terreão, que desabou em 1981, em decorrência do temporal, teve obra de restauro realizada por Geraldo Francisco Xavier Filho, conforme citado. Na obra de restauração de 2010 a 2012, com a coordenação geral da restauradora e professora Bethânia Reis Veloso e da professora Anamaria Ruegger Almeida Neves, a coordenação local da restauradora Denise Lampert (VELOSO et al., 2012).

A situação de conservação dos tetos era grave, principalmente pelo ataque de insetos xilófagos e a ação das águas pluviais que lavaram certas áreas das pinturas, além de sujidades. Tábuas já haviam desabado. Tivemos oportunidade de acompanhar e

registrar fotograficamente todo processo, desde as primeiras visitas técnicas até o dia da entrega da obra e inauguração do Museu Casa Padre Toledo, com nova expografia, iluminação e material educativo (DANGELO et al., 2012).

FIGURA 114: Teto em gamela e pintado do torreão da Casa Padre Toledo. Pinturas de autoria desconhecida. Fotografia de 1967, Arquivo Irmã Cláudia.



FIGURAS 115,116: Teto em gamela e pintado do torreão da Casa Padre Toledo, após o desabamento, em 11 de novembro de 1981; em processo de restauro, 1983. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida. Acervo ACIPHAN, Rio de Janeiro-RJ.





FIGURAS 117-119: Tetos da Casa Padre Toledo, antes do restauro artístico. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII, autoria desconhecida. Fotografias do autor, 2009.

Há uma pintura mais antiga sob a que se pode ver, conforme prospecção pictórica. Trata-se de pintura a óleo (FIGURA 123), enquanto todo conjunto teve execução à têmpera. Um dos tetos estava completamente encoberto por diversas camadas de tintas e ao serem removidas, revelou-se bela composição de rocalhas e um arranjo de flores. Todos tetos tiveram as tábuas faceadas, desbastadas e as camadas pictórica transferidas para novas tábuas em madeira de lei, o cedro, mais leve e resistente ao ataque de insetos. Entre cada camada pictórica e a nova tábua, aplicou-se uma chapa de cortiça, material resistente a ataques de insetos, que facilitará em caso de futura intervenção (VELOSO et al, 2012). Após a obra de restauro, o conjunto de tetos da Casa Padre Toledo teve suas cores e formas recuperadas.



FIGURA 120: Aspecto da conservação de um dos tetos da Casa Padre Toledo, com acúmulo de sujidades carreadas pelas águas pluviais e ataque de insetos. Fotografia do autor, 2010.



FIGURAS 121,122: Tábuas de teto da Casa Padre Toledo com a presença de insetos xilófagos e os danos que causaram. Fotografia do autor, 2010.

FIGURA 123: Detalhe da pintura a óleo que existe sob a pintura a têmpera na Casa Padre Toledo. Fotografia do autor, 2011.





FIGURA 124: Detalhe de uma das sanefas da Casa Padre Toledo, decoradas com pinturas; têmpera sobre madeira, autoria desconhecida. Fotografia do autor, 2011.



FIGURAS 125-127: Aspectos da restauração do teto com a cena dos pastores. Têmpera sobre madeira, século XVIII, autoria ignorada. Fotografias do autor, 2012.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais da Casa Padre Toledo constituem um dos conjuntos mais relevantes do gênero em Minas Gerais. Revela um gosto refinado do morador dessa casa, o inconfidente Carlos Correia de Toledo e Melo. Trata-se de pinturas

do ciclo Rococó, com toda gramática do estilo, os tons claros contrastando com cores mais fortes, o amplo uso das rocalhas, flores, buquês, cartelas, “Cs”, fingimentos marmóreos e até os guilochês vazados e preenchidos⁶⁴. A presença das frutas brasileiras do teto da sala de jantar, nos revela um estilo aclimatado, ao mesmo tempo se destaca o teto com a representação da Alegoria dos Cinco Sentidos, provavelmente inspirado em impressos que circularam naquele período em que a pintura foi idealizada e executada.



FIGURA 128: Teto pintado com frutas, Sala de Jantar, Casa Padre Toledo. Têmpera sobre madeira, autoria não identificada, século XVIII. Fotografia de Daniel Mansur autor, 2012, acervo Campus Cultural Tiradentes UFMG.



FIGURAS 129-131: Detalhes das frutas, Sala de Jantar, Casa Padre Toledo. Têmpera sobre madeira, autoria não identificada, século XVIII. Fotografia de Daniel Mansur autor, 2012, acervo Campus Cultural Tiradentes UFMG.

No conjunto há uma unidade de soluções pictóricas e mesmo da paleta, mas pode ser que tenha sido executado por mais de um pintor, ou mesmo por uma oficina. O conjunto de tetos e de pinturas ornamentais da Casa Padre Toledo torna a edificação

⁶⁴ Até o presente não há nenhuma referência com relação à autoria das pinturas desses tetos.

motivo de maior atenção para sua proteção e conservação. “A intervenção de restauração realizada no Museu Padre Toledo resgatou a memória de um período da cidade de Tiradentes, parte integrante da história do Brasil” (VELOSO et al., 2012, p. 90).

3.4.2 Centro de Estudos da UFMG – Campus Cultural Tiradentes⁶⁵

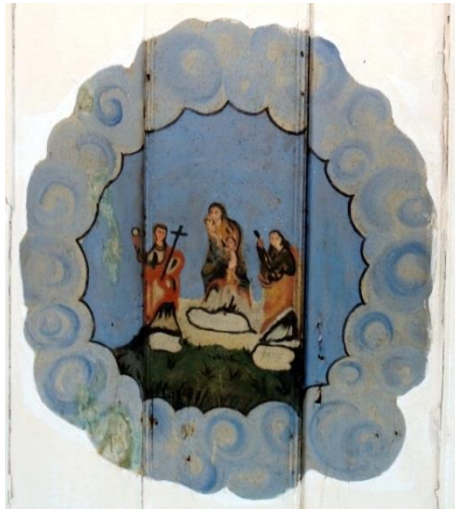
A casa setecentista que pertenceu a Arquiconfraria da Santíssima Trindade, atualmente abriga o Centro de Estudos da UFMG⁶⁶, localiza-se na Rua Padre Toledo. Imóvel adquirido por um grupo de apoiadores da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, criada por Maria do Carmo de Mello Franco Nabuco. A edificação passou por restauração e adaptação para abrigar a “Casa de Cultura” da FRMFA.



FIGURA 132: Fachada da casa que abriga o Centro de Estudos da UFMG, Campus Cultura Tiradentes. Fotografia do autor, 2019.

⁶⁵ Centro de Estudos da UFMG - Rua Padre Toledo, 158 - Tiradentes-MG - 36325-000.

⁶⁶ A casa que abriga o Centro de Estudos da UFMG tem proteção do IPHAN por compor o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes (Tiradentes-MG). Denominação: Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Tiradentes. Processo: 66-T-38. Livro: Belas Artes Vol. I, Nº Inscrição 36, Nº da Folha: 07. Data: 20 de abril de 1938.



FIGURAS 133,134: Detalhes do teto com a trilogia, representada pelas alegorias, cercadura e cimalha, asa que abriga o Centro de Estudos da UFMG, Campus Cultural Tiradentes. Fotografias do autor, 2019.

Nessa edificação se encontra o mais singelo teto pintado em São José. Trata-se de uma trilogia, composta pelas alegorias da “caridade”, “fé” e “esperança”. O teto em saia-e-camisa, em fundo branco, tem as representações envoltas em um círculo de nuvens em azul celeste. Com tabeira entre a saia-e-camisa e a cimalha, onde aparecem nos cantos rocalhas vazadas e ramos de flores silvestres. A cimalha recebeu pintura marmórea bem movimentada. A solução para a cena desse teto, uma das variantes do “quadro recolocado”, foi bastante aplicada em Minas Gerais. A pintura é têmpera sobre madeira e de gosto ingênuo. Já passou por intervenções de restauro, mas no momento precisa de atenção para sua conservação (CCRТАEM-RJ).

FIGURA 135: Cena central do teto do Centro de Estudos da UFMG, antes da restauração, Campus Cultural Tiradentes UFMG. Fotografia acervo da CCRТАEM-RJ, década de 1970.



Logo que a casa foi adquirida, no início da década de 1970, o teto pintado apresentava situação crítica de conservação devido à ação de águas pluviais, ataques de insetos xilófagos e sujidades; passou por intervenção de restauro, mas praticamente sem produzir documentação das etapas da obra⁶⁷. Embora seja bem simples, essa trilogia com as alegorias é incomum em tetos. As soluções pictóricas das flores, rocalhas e marmorizados são peculiares desse elemento artístico.

3. 4.3 Casa da Rua Padre Toledo Nº 8⁶⁸

A casa em que viveu o compositor e músico Custódio Gomes (1874-1919), localizada na Rua Padre Toledo⁶⁹, nº 8, atual nº 114, possui um teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos. O teto tem formato em gamela, com os personagens da mitologia grega inseridos em paisagens. As cenas foram separadas por frisos e ampla cimalha com ornamentação marmórea. Nos cantos, como arremates, aparecem recortes em carapina e palmetas, os primeiros se repetem na cimalha de cada face da gamela – boa associação da arte da carpintaria com a arte da pintura. A técnica é têmpera sobre madeira. A leitura visual das cenas ficou bastante comprometida em consequência da intervenção de restauração com o uso da cera de abelha⁷⁰. As sujidades, ação das águas pluviais e os ataques de insetos xilófagos também contribuíram para a degradação desse teto pintado.

FIGURA 136: Fachada da “Casa com Forro Pintado”, com tombamento individual IPHAN. Na imagem destaca consequência da ação das águas pluviais. Fotografia do autor, 2017.



⁶⁷ Esse teto pintado não possui nenhuma referência autoral.

⁶⁸ Casa da Rua Padre Toledo - Rua Padre Toledo, atual Nº 114, Tiradentes-MG.

⁶⁹ Tombamento individual pelo IPHAN. Nome: Casa à Rua Padre Toledo Nº 8 (Tiradentes-MG). Denominação: Casa na Rua Padre Toledo, 8, com forro pintado. Processo: 406-T-50. Livro: Belas Artes Vol. I, Nº da Inscrição 482, Nº da Folha: 88, Data: 24 de abril de 1954.

⁷⁰ Pesquisa realizada pelo autor em 2017.

A que tudo indica, o autor desse teto pintado deve ter se inspirado no teto da Casa Padre Toledo e valeu-se da mesma fonte visual. Houve simplificação de alguns detalhes e tons, mas também ocorreram acréscimos. Atualmente sua a situação de conservação é crítica. Há muitas perdas de fragmentos da camada pictórica e dos elementos em carapinas que complementam a ornamentação do teto.

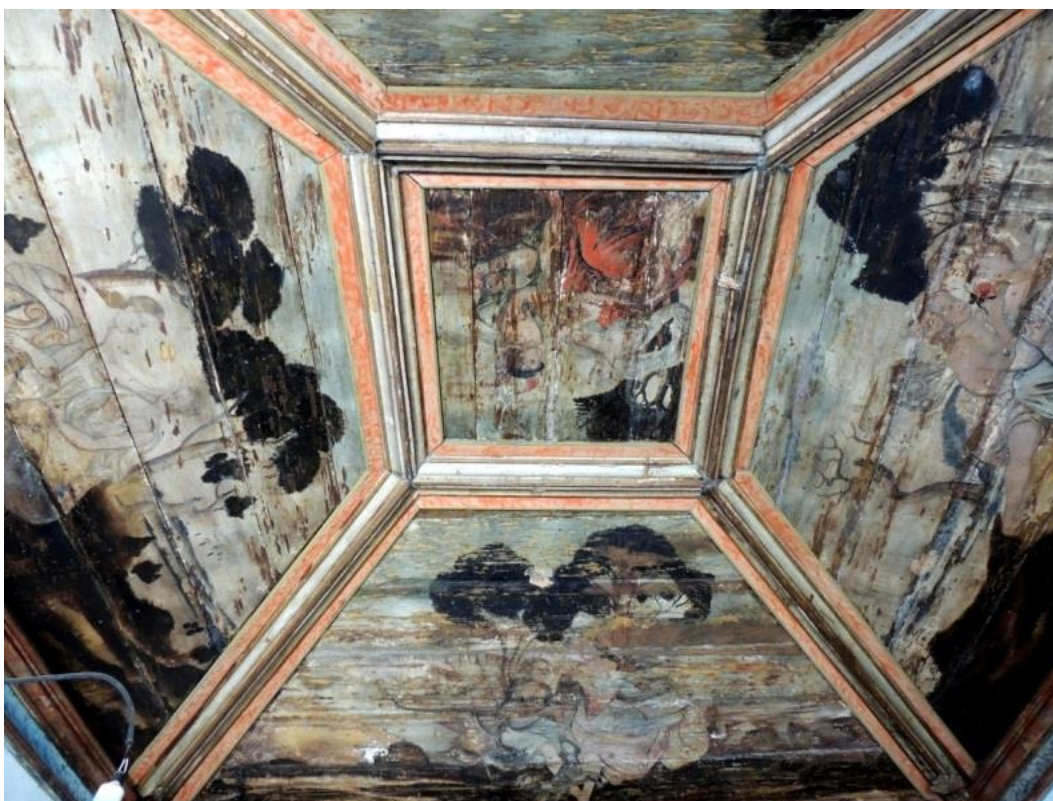


FIGURA 137: Aspecto do forro pintado com a Alegria dos Cinco Sentidos, Casa Nº 8, Rua Padre Toledo, têmpera sobre madeira século XVIII/XIX. Fotografia do autor, 2020.

A casa pertence ao Espólio da Família Gomes, com inúmeros herdeiros e por isso, desde seu processo de tombamento, o IPHAN teve dificuldades para notificar os herdeiros, conforme diversos documentos encontrados no ACIPHAN – Rio de Janeiro. Atualmente é grave a situação de conservação e o teto precisa de um projeto para sua restauração. Ele se encontra em uma propriedade particular, mas de fácil acesso, pode ser apreciado e fotografado, pois na sala onde se está funciona uma loja de artesanato, aberta diariamente.

FIGURA 138: Detalhe de uma das cenas do teto pintado, a Alegoria dos Cinco Sentidos, a audição, com a representação de Apolo. Fotografia do autor, 2017.



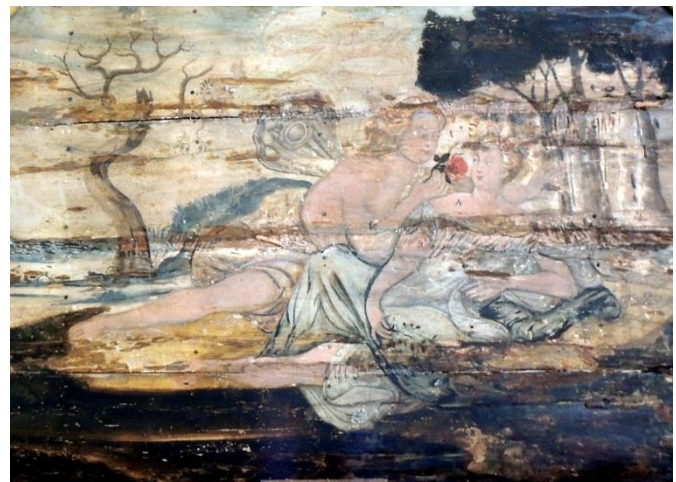
FIGURAS 139,140: Detalhes das cenas do teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos, as representações do olfato - de Adônis e da audição - Apolo. Fotografias do autor, 2017.



FIGURAS 141,142: Detalhes das cenas do teto pintado com a Alegoria dos Cinco Sentidos, o paladar e molduras com faiscados. Fotografias do autor, 2017.



FIGURA 143: Detalhe da cimalha, canto do teto em gamela, com recorte em carapina e palmeta. Fotografia do autor, 2017.



FIGURAS 144,145: Detalhe do teto da Casa Padre Toledo e detalhe do teto da Casa Custódio Gomes, representação do olfato – Adônis. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2011.

Os dois tetos da Casa Padre Toledo e da Casa Custódio Gomes têm o mesmo tema, a Alegoria dos Cinco Sentidos. Há similaridade entre as composições. Pode ser que os autores se valerem da mesma fonte inspiradora. Há também a possibilidade do pintor que executou a pintura da Casa Custódio Gomes ter se inspirado no teto da outra casa, pois lá as cenas figuram em cenários mais elaborados.

A leitura visual do teto da Casa Custódio Gomes ficou bastante comprometida em função da intervenção de restauração realizada pelo SPHAN, na década de 1950, com o uso de cera de abelha, reintegração inadequada e partes repintadas.

3. 4.4 O teto pintado do Sobrado Ramalho⁷¹

O Sobrado Ramalho⁷² localiza-se na Rua da Câmara, nº 124, no local conhecido como Quatro Cantos. Por suas características construtivas tem sido considerado o sobrado mais antigo da cidade, especialmente pelas formas quadradas das esquadrias. As paredes do andar térreo receberam pedra seca e as do segundo piso adobe para a parte externa e pau a pique para as internas. Durante décadas pertenceu à família Ramalho. Colocado em hasta pública foi arrematado pelo antigo Pró-Memória, atual IPHAN; na ocasião se encontrava em péssimas condições de conservação⁷³. A edificação abriga o Escritório Técnico do IPHAN, as sedes da Sociedade Orquestra e Banda Ramalho (fundada em 1860) e do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes (fundado em 1977).

FIGURA 146: Fachada lateral do Sobrado Ramalho, pela Rua do Jogo de Bola, antes da obra de restauração. Fotografia do autor, 1982.



FIGURA 147: Fachada lateral do Sobrado Ramalho, durante a obra de restauração. Fotografia do autor, 1996.



⁷¹ Sobrado Ramalho - Rua da Câmara, 124 - Tiradentes - 36325-000.

⁷² O Sobrado Ramalho tem proteção do IPHAN, por compor o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes (Tiradentes-MG). Denominação: Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Tiradentes. Processo: 66-T-38. Livro: Belas Artes Vol. I, Nº Inscrição 36, Nº da Folha: 07. Data: 20 de abril de 1938.

⁷³ Pesquisa feita pelo autor nas pastas do Sobrado Ramalho, ET-IPHAN Tiradentes, 2020.

FIGURA 148: Planta do térreo do Sobrado Ramalho. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

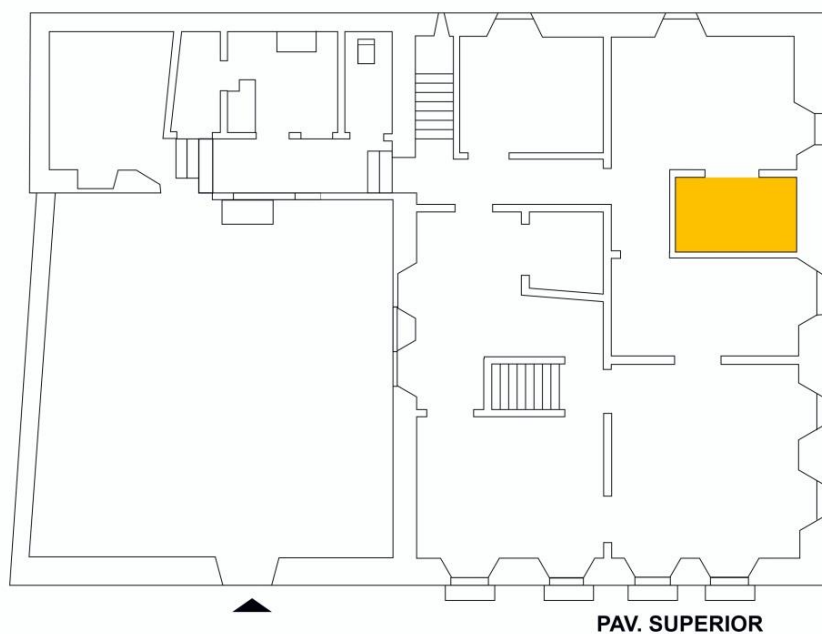
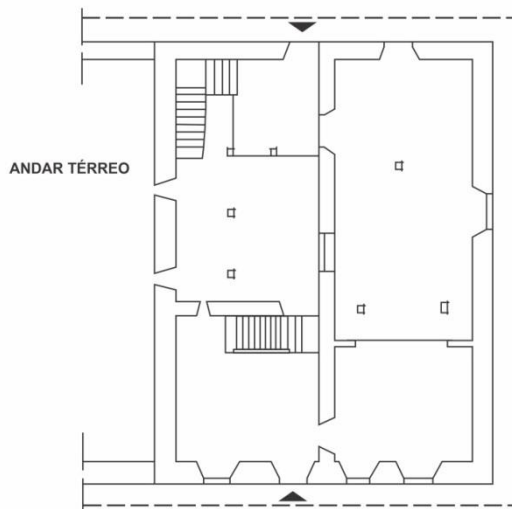


FIGURA 149: Planta do segundo piso do Sobrado Ramalho, com destaque para o cômodo com teto pintado. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

FIGURA 150: Sobrado Ramalho, Quatro Cantos, Tiradentes-MG, século XVIII. O teto pintado se encontra no cômodo da terceira da janela, da fachada lateral. Fotografia do autor, 2020.



Com grave situação de conservação, por falta de manutenção, para sua recuperação se elaborou projeto de restauração. Sua estrutura foi preservada, salvo poucas alterações. O prédio tinha um oratório, instalado em um dos cômodos do segundo piso. Nesse ambiente o teto recebeu uma pintura ornamental, datado das primeiras décadas do século XVIII. Esse teto em saia-e-camisa, com cimalha, recebeu pintura com buquês de flores campestres amarrados com fitas vermelhas e guilhocês vazados e cheios, intercalados, formam composição densa, que lembra um tecido pintado⁷⁴. Pelos recursos aplicados e solução pictórica, provavelmente esse teto seja o mais antigo da localidade. Sua leitura visual ficou bastante comprometida, por sujidades, ação das águas pluviais, perdas de fragmentos e ataque de insetos⁷⁵.



FIGURAS 151,152: Aspecto do teto pintado do cômodo do oratório do Sobrado Ramalho, século XVIII, têmpera sobre madeira. Autor não identificado. Fotografia do autor, 2020 e desenho digital de Demétrio Campos Bissule.

⁷⁴ Pesquisa realizada pelo autor em 2020.

⁷⁵ Não há nenhuma referência de provável autoria.

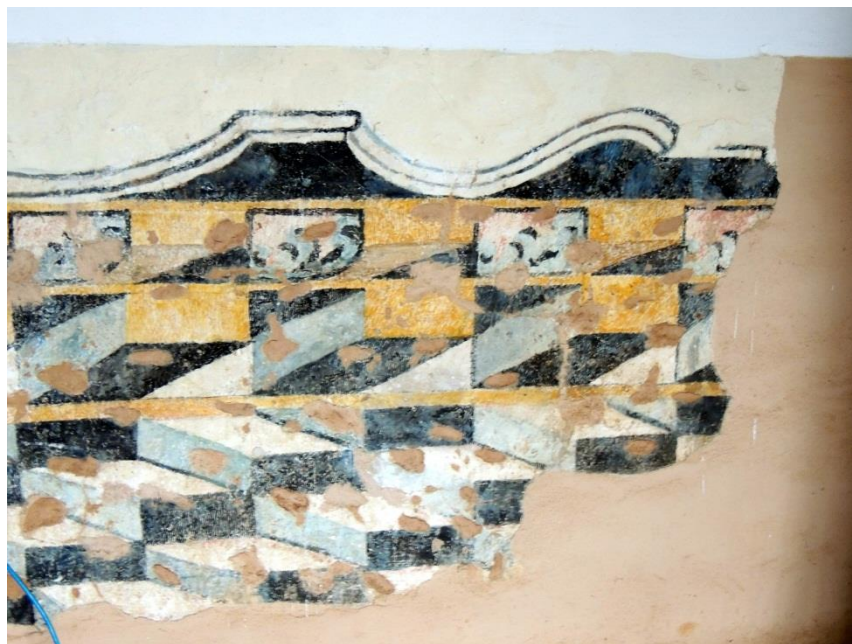


FIGURA153: Detalhe da pintura do barrado imitando azulejaria, Sobrado Ramalho, provavelmente século XIX. Fotografia do autor, 2020.



FIGURA 154: Detalhes da pintura do barrado imitando azulejaria, Sobrado Ramalho, provavelmente século XIX. Fotografia do autor, 2020.

No cômodo que antecede o do oratório do Sobrado Ramalho, há uma pintura parietal, um barrado que imita azulejaria. Essa pintura sofreu intervenções em seu suporte, o reboco. Esteve coberta por várias camadas de tintas. Em consequência das intervenções, subsistem apenas fragmentos, consolidados e reintegrados. O barrado apresenta figuras geométricas, em tons ocre, azul da Prússia e azul claro. Provavelmente pintado no início do século XIX.

3.4.5. A Casa do Largo do Ó⁷⁶

A casa do Largo do Ó⁷⁷ abrigou uma capela particular dedicada à Nossa Senhora do Ó, mas aberta ao público. Essa edificação também possui de um conjunto de tetos pintados, eram quatro, sendo que o da capela se perdeu, mas um dos proprietários encomendou nova pintura⁷⁸, portanto, a edificação mantém até o presente seus quatro tetos pintados. Ao longo do tempo a casa teve diversos proprietários e passou por adaptações, mas sua estrutura original e seus materiais construtivos sempre foram mantidos. Um de seus moradores, o padre e professor João Batista Caldeira, ocupou o cargo de vigário no período de 1886 a 1892. O monarquista e professor Carlos Laet (1847-1927) que esteve em São José, em 1893, mencionou o padre Caldeira: “vive tranquilo, celebrando missa no seu oratório, onde mostrou belíssimo grupo da Virgem amparando o corpo exânime do Divino Filho – obra de artista estrangeiro e redução do que em dimensões superiores às naturais existe no colégio do Caraça”. (LAET,1993, p.68) O autor observou a imagem do oratório e a descreveu, mas não registrou sobre os tetos da casa. Recentemente essa casa recebeu mais uma obra de restauro estrutural e artístico, quando se redescobriu o quarto teto, que estava encoberto por camadas de tintas.



FIGURA 155: Casa Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG, século XVIII, que abriga um conjunto de tetos pintados. Fotografia do autor, 2016.

⁷⁶ Casa do Largo do Ó - Largo do Ó, nº 1 – Tiradentes-MG.

⁷⁷ A Casa do Largo Ó, Nº 1 tem proteção do IPHAN, por compor o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes (Tiradentes-MG). Denominação: Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Tiradentes. Processo: 66-T-38. Livro: Belas Artes Vol. I, Nº Inscrição 36, Nº da Folha: 07. Data: 20 de abril de 1938.

⁷⁸ O imóvel pertenceu a Yves Ferreira Alves, o teto novo foi pintado pelo artista visual Fernando Rocha Pitta; nessa edificação funcionou por 17 anos o Institui Cultural Biblioteca do Ó.

Os tetos originais são, provavelmente, do final do século XVIII ou início do XIX, pintados em tabuado liso, com tabeira, têm fundos claros, cartelas com rocalhas, “Cs”, ramos de flores, frisos marmóreos e cimalha⁷⁹. No teto maior encontram-se elementos fitomórficos, uma “árvore”, no teto do meio um vaso com flores e no retangular o centro apresenta uma cartela preenchida por guilochê. Vale ressaltar aqui que a “Árvore” é um dos símbolos de Nossa Senhora. As soluções pictóricas e paleta são bem peculiares, distintas dos demais elementos pintados na localidade. Não há nenhuma referência de possível autoria. Os tetos ficaram bastante comprometidos pela falta da manutenção, águas pluviais, insetos xilófagos e sujidades. Após a última obra, com a restauração e reintegração cromática, os tons claros e contrastantes se destacaram.

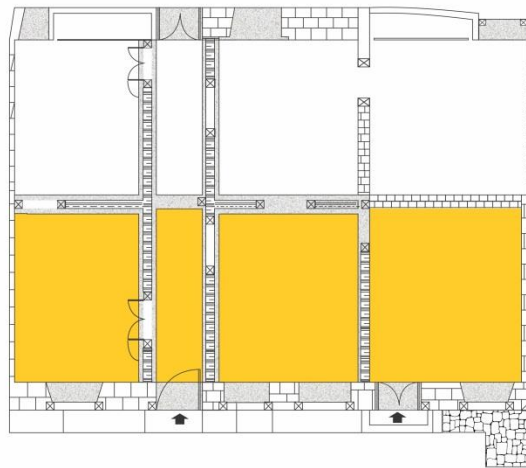


FIGURA 156: Planta indicativa dos tetos pintados com elementos fitomórficos. Casa Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2018.



FIGURAS 157,158: Teto com elementos fitomórficos antes da restauração, Casa do Largo do Ó, nº1, século XVIII, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 2017.

⁷⁹ Pesquisa feita pelo autor em 2016.



FIGURAS 159,160: Início dos trabalhos de restauração dos tetos pintados da Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG. Fotografias do autor, 2017.



FIGURA 161: Início dos trabalhos de restauração dos tetos pintados da Casa do Largo do Ó, nº 1, Tiradentes-MG, galeria aberta pelos insetos xilófagos. Fotografia do autor, 2017.



FIGURAS 162,163: Detalhes dos tetos ornamentados com elementos fitomórficos, após a restauração. Casa do Largo do Ó, nº 1. Fotografias do autor, 2018.

Para recompor o teto da antiga capela da Casa do Largo do Ó, que se perdera, o artista Fernando Rocha Pitta criou uma releitura de quadratura, valendo-se de arcos, colunata, anéis de cúpulas e a ideia de arrombamento celestial, inserido no céu longínquo a “Árvore da Vida”⁸⁰, que figura no teto original do ambiente ao lado. O artista representou a Nossa Senhora do Ó nua, em escorço, vista de baixo para cima, com a barriga de gestante acentuada, em forma de Ó. Obra realizada na década de 1980 se configura em tinta acrílica sobre tábuas. A quadratura contemporânea criada por Rocha Pitta contrasta com os demais tetos e nos permite apreciar criações do século XVIII e do século XX.



FIGURA 164: Teto de N. S. do Ó, quadratura contemporânea, autor Fernando Rocha Pitta, década de 1980, Casa do Largo do Ó, nº 1. Fotografia do autor, 2015.

⁸⁰ Segundo informação do próprio autor da pintura – a “Árvore da Vida” representa imortalidade e fecundidade. É associada ao princípio da vida, a criação do universo, a ligação entre o submundo, a terra e o céu; é ainda um dos símbolos de Nossa Senhora.

3.4.6 As capelas de Passos da Paixão de São José

Rosto de paixão humana
espectável na divina dor
face do desejo
Beleza e pecado
Puro
Santo
O Senhor dos Passos

Oswaldo André, *O Senhor dos Passos*

Na Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho do Arraial do Córrego, edificada na Serra de São José, entre o Córrego de Dona Antônia e a Cachoeira do Bom Despacho, instalou-se a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, em 1721 (Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos, ADSJDR). Dessa capela, há diversos registros documentais, especialmente de casamentos e sepultamentos, mas sobre sua descrição há apenas o de um viajante estrangeiro, em 1868:

À esquerda, ergue-se a Serra do Córrego, prolongamento sueste da Serra de São José: a massa irregular de calcário e arenito ainda conserva, segundo dizem, ouro e cristal de rocha. Em seu sopé, fica uma arruinada povoação de cabanas miseráveis e belas árvores frutíferas, e, mais adiante a Capela de Nossa Sra. do Bom Despacho. A igreja era bem tratada, quando o ouro abundava no Córrego e havia pomposas festividades anuais; nos últimos quinze anos, caiu em ruínas.
(BURTON, 1976, p.130)

Com o passar do tempo sobraram apenas ruínas da capela, que aos poucos também desapareceram, juntamente com a calçada e a ponte que davam acesso à edificação e ao cemitério. No local ocorreu a ação de gerações de garimpeiros, Antônio José Margotti (1930-2021) se lembrava quando passeava na Serra de São José com seu pai e via muitos garimpeiros trabalhando no cemitério, pois diziam que ali eram encontrados objetos de valor (CRUZ, 2016, p. 25). O local onde existiu essa capela e o cemitério atualmente pertence ao município de Santa Cruz de Minas, tem proteção através do Conselho Municipal de Política Cultural e Patrimônio local, constitui o Sítio Arqueológico do Bom Despacho⁸¹. Ainda subsiste o Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Passos, de 1721, que se encontra no Arquivo Eclesiástico Diocesano de São João del-Rei,

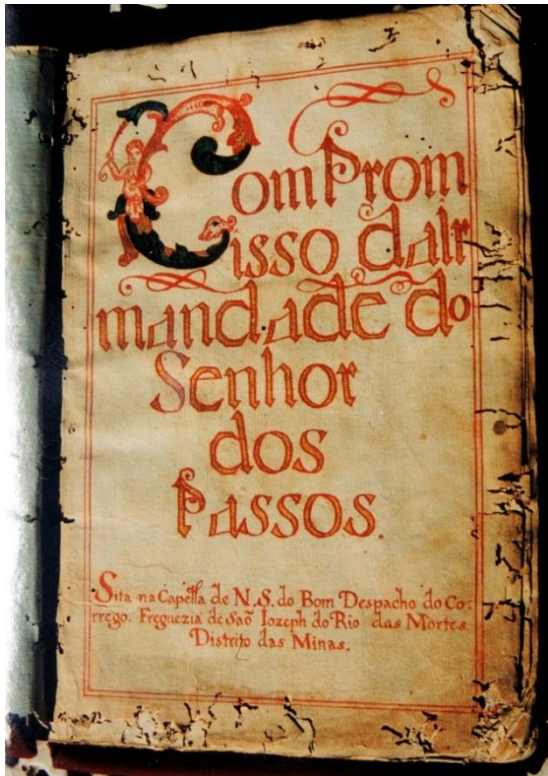
⁸¹ O Sítio Arqueológico do Bom Despacho integra a área da Serra de São José que está em instrumentação para o tombamento federal, pelo IPHAN, Processo N° 1.912/T-79.

guardado em uma caixa de madeira ornamentada com bordado em fios de ouro e prata (Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos, ADSJDR). Na abertura do compromisso se registrou:

[...] na capela de Nossa Senhora do Bom despacho; do córrego, freguezia de São Joseph do Rio das Mortes, que elles tem feito o compromisso que ouferecem todo dirigido para comservação, direção, e aumento dá mes ma irmandade, e porque para sua mayor firmeza e validade [...]
(ANEXO III)

Registrado em seu compromisso, um dos objetivos era a conservação e aumento da irmandade, mas por falta de recursos a capela entrou em decadência e ruínas. Em outra página do compromisso aparece uma iluminura composta por uma cercadura com elementos fitomórficos, zoomórficos e na parte superior e central figura da águia bicéfala⁸². Ao centro da cercadura aparece o Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. Uma ornamentação barroca, mas que ainda apresenta resquícios maneiristas. “A pintura de uma iluminura em papel exigia domínio de instrumento de fina delicadeza e a precisão de gestos, pois não havia possibilidade de correção”. (ALMADA, 2011, p. 208)

⁸² O Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos da Matriz de Santo Antônio, da Vila de São José data de 1721, deve ser o mais antigo de Minas, ao considerar que o da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São José data de 1722; Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório de São Caetano de Abaixo, Comarca de Vila Rica, 1722; Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, 1738; Compromisso da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, da Vila de São João del-Rei, 1733; Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté, 1745; dentre outros. Para mais informações sobre os compromissos consultar: ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII*. Belo Horizonte: Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais; Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011, (manuscrito). A mais antiga Irmandade de Passos de Minas foi instituída em 1715, em Vila Rica, mas o seu Compromisso data de 1733 (TAVEIRA, 2019, p. 50,53).



FIGURAS 165,166: Páginas do Compromisso da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, da Capela de Nossa Senhora do Bom Despacho, de 1721. Acervo Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 1996.



FIGURAS 167,168: Páginas do Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de 1721 e detalhe de sua caixa. Fotografias do autor, 1996.

A partir da instalação da Irmandade de Senhor Bom Jesus dos Passos iniciaram as festividades de Passos em São José e a construção das capelas, que segundo Oliveira (2011, p. 15):

Passo está subjacente a ideia da reprodução simbólica da Via Sacra original de Jerusalém, marcando os episódios mais importantes do caminho percorrido pelo Cristo em sua Paixão. Daí a própria origem do vocábulo “passo”, fixado nas línguas ibéricas para designar as estações de Via Sacra, com duplo sentido de deslocamento: a referência aos passos originais do próprio Cristo nas diversas etapas do Calvário e os do peregrino refazendo materialmente o mesmo percurso em Jerusalém.

Na Vila da São José, os Passos da Paixão, ou passos de rua, já existiam na segunda década do século XVIII, instalados ao longo do trajeto percorrido pelas procissões. Os primitivos foram substituídos por novos a partir de 1745 (*Livro de Acórdãos da Irmandade dos Passos, 1722/1829, fls.12*), quando o núcleo urbano ficou mais consolidado. A Irmandade instalou os seguintes passos, um na antiga Rua do Sol – atual Rua Padre Toledo, na Rua Direita – esquina com o Largo do Sol, na Rua Direita – em frente à Cadeia, no Largo do Ó e no Largo do Pelourinho. Posteriormente, quando se estendeu o trajeto das procissões, então, construiu-se mais um passo, o do Largo das Forras⁸³. Além de terem uma função religiosa, essas edificações complementaram os equipamentos urbanos e embelezaram a paisagem arquitetônica local.

Segundo Vanessa Taveira de Souza (2019), que estudou o tema profundamente, o conjunto de passos de Tiradentes figura entre os mais antigos de Minas Gerais:

No contexto mais amplo do Brasil, ainda encontramos antigos Passos de Rua, em algumas cidades de Minas Gerais, tais como Ouro Preto (1715), Mariana (1720), Tiradentes (1721) e São João del Rei (1733), e também em Olinda no Pernambuco, e Parati no atual estado do Rio de Janeiro, entre outros (SOUZA, 2019, p. 56).

⁸³ As capelas de Passos da Paixão da antiga Vila de São José, atual Tiradentes, têm proteção federal, através do tombamento pelo IPHAN do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico, Denominação: Conjunto Arquitetônico e Urbanístico. Processo: 66-T-38, Livro: Belas Artes Vol. I, Inscrição: 36, Nº da Folha: 07, Data: 20 de abril de 1938.

Em seu trabalho, Souza (2019) fez ampla abordagem histórica sobre os passos de rua, desde o surgimento até chegar a Minas, especialmente nas duas vilas São José e São João del-Rei. Aqui, abordaremos apenas as questões pertinentes às pinturas e as obras de restauro artístico das capelas de Passos da Paixão.

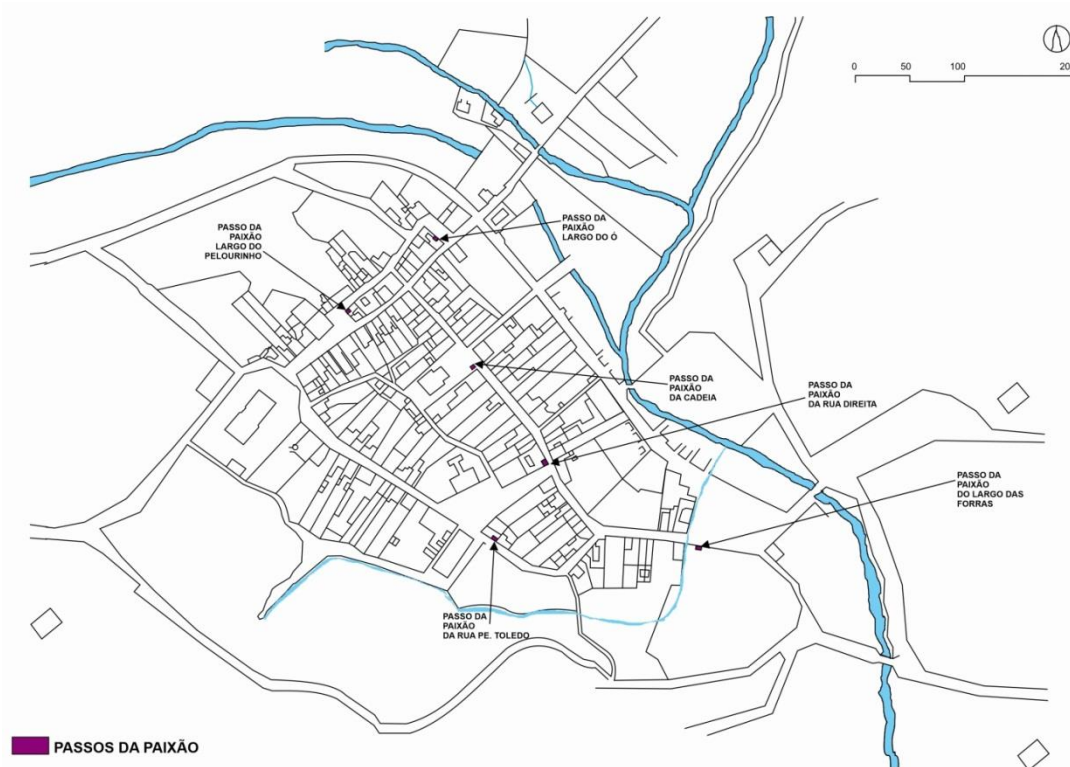


FIGURA 169: Mapa V com a localização dos Passos da Paixão, Matriz de Santo Antônio e capelas. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do autor, 2020.

Do conjunto de passos de São José, destaca-se o da Rua Direita com a esquina do Largo do Sol, com suas paredes de taipa sobre embasamento interno de pedra seca e externa em blocos de xistos verdes. Esse passo tem a cena “Verônica enxuga o rosto de Jesus Cristo”, uma tela a óleo, de autoria não identificada. É provável que essa tela seja um traste de um dos primeiros passos. A cena da paixão tem moldura pintada com fingimentos e friso em ouro. O retábulo, pelas características, tem atribuição ao entalhador Salvador de Oliveira e as pinturas, anjos com cercadura de rocalhas em tom vermelho, nas paredes laterais, tiveram atribuição ao pintor Manoel Victor de Jesus (SANTOS FILHO, 1982, p. 231-242). O retábulo recebeu apliques entalhados dourados e rocalhas pintadas sobre o fundo claro. O teto pintado apresenta a coroa de espinhos envoltas em rocalhas. Nas paredes, os anjos do martírio – um segura a lança que feriu Cristo e o outro com a lança com a esponja de fel. Os dois personagens apresentam as características desenvolvidas pelo pintor para as figuras, como a estrutura facial, os

gestos, a movimentação das roupas e os laços esvoaçantes. Os demais elementos da ornamentação pictórica desse Passo da Paixão também apresentam as características das obras do pintor Manoel Victor de Jesus.



FIGURAS 170,171: Os anjos mártires, antes da última obra de restauração, têmpera sobre madeira, Passo da Rua Direita. Fotografias do autor, 2015.

Abaixo dos anjos, encontram-se os barrados, em formas geométricas, o “xadrez”, a imitar azulejaria, costumeiramente utilizada pelo pintor. O frontão do retábulo tem fundo claro com trama de rocalhas, ao centro um quadro com fundo azul claro, rocalhas vermelhas e três cravos – o símbolo do Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos.

Ao longo dos anos, esse Passo da Paixão passou por várias intervenções de restauração estrutural e artística. Elas ocorreram devido às precárias condições de conservação, à ação das água pluviais, dos ataques de insetos xilófagos e ao excesso de iluminação – que além de alterar os tons das pinturas, causou também ressecamento, deslocamentos da camada pictórica e do douramento⁸⁴. A primeira obra de restauração ocorreu no início da década de 1960, coordenada pelo conservador e restaurador do IPHAN, Edson Motta, e executada por Geraldo Francisco Xavier Filho. No relatório da obra e nas fotografias se constata as precárias condições que se encontrava esse passo, em especial as pinturas.

⁸⁴ Pesquisa realizada pelo autor em 2012.

FIGURA 172: Detalhe de rocalha pintada, têmpera sobre madeira, com sombreamento e friso dourado, séc. XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus - antes da restauração Passo da Paixão da Rua Direita. Fotografia do autor, 2015.



FIGURA 173: Teto, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus – antes da restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

FIGURA 174: Detalhe do painel do retábulo, óleo sobre tela, séc. XVIII, autoria ignorada – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.





FIGURAS 175-177: Aspectos das pinturas, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuída a Manoel Victor de Jesus – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.



FIGURA 178: Aspecto das pinturas, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuída a Manoel Victor de Jesus – durante a restauração. Passo da Paixão da Rua Direita. CCRTAEM-RJ, década de 1960.

A que tudo indica, na restauração executada por Xavier Filho, o barrado não foi desmontado, pois em 1982 registramos fotograficamente a situação de conservação da edificação e constatamos a presença de algodão entre as tábuas, o que era comum, segundo Claudia Dutra Moresi (2005, p. 112-143):

Entre tábuas de madeira, fibras de algodão em forma de pavios foram afixados com cola animal, preenchendo os espaços vazios existentes e facilitando a aplicação de camadas de tintas. Estes “pavios” de algodão foram usados pelo mestre em diversas de suas pinturas – painéis da

sacristia, São Francisco de Mariana; fundo do camarim e forro da nave, São Francisco de Ouro Preto; os forros da Capela de Nossa Senhora do Rosário, Mariana; Igrejas de Santo Antônio de Ouro Branco, Itaverava e Santa Bárbara; quarto do Pe. Taborda, Itaverava, e no fundo do oratório da Capela de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto. Esta solução foi uma prática comum da época, usada por outros artistas contemporâneos do mestre Ataíde. Temos, como exemplo, a pintura do forro da nave da Capela de Nossa Senhora de Nazaré, em Santa Rita Durão-MG, atribuída a João Batista Figueiredo.

Manoel Victor de Jesus também usou estes “pavios” de algodão, conforme a maneira e os recursos disponíveis na época. A que tudo indica, o pintor visava obter bons resultados em seus trabalhos e se valia dos mesmos recursos utilizados pelos melhores pintores de sua contemporaneidade.



FIGURAS 179,180: Barrado em “xadrez” no interior do passo, detalhe do “pavio” de algodão. Passo da Paixão da Rua Direita. Fotografias do autor, 1982.

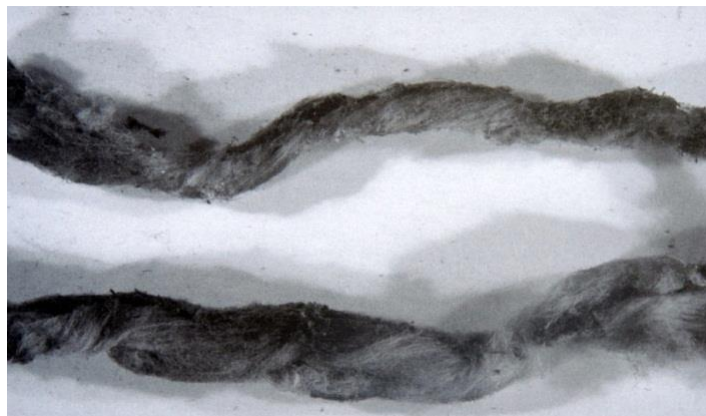


FIGURA 181: Pavios de algodão utilizados entre as tábuas pintadas. Fotografia: Claudia Dutra Moresi. Acervo CECOR, s/d.

Em 1982, novamente, a situação de conservação desse passo estava bastante crítica, principalmente pela falta de manutenção e ação dos insetos xilófagos. A partir de 2015, com o projeto piloto, que teve apoio financeiro do BNDES, a edificação passou por intervenção de restauro estrutural e artístico, executada por empresa da região, com acompanhamento técnico do IPHAN. A perda de elementos pictóricos e do douramento se destacava, mas após a remoção do retábulo, constatou-se a precariedade da conservação das paredes de taipas, com rachaduras e perdas de fragmentos.

FIGURA 182: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, bem degradado pelas águas pluviais e ataque de insetos. Fotografia do autor, 1982.



FIGURAS 183,184: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografias do autor, 2017.

FIGURAS 185: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografia do autor, 2017.





FIGURA 186: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro estrutural e artístico. Fotografia do autor, 2017.



FIGURAS 187,188: Passo da Paixão da Rua Direita, durante a obra de restauro artístico, douramento e pintura ornamental. Fotografias do autor, 2017.



FIGURAS 189: Passo da Paixão da Rua Direita, parede lateral, “xadrez”, imitação de azulejo Têmpera sobre madeira, século XVIII. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 190,191: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, após a restauração realizada entre 2015-2018. Painel óleo sobre tela, primeira metade do século XVIII. Fotografias do autor, 2018.



FIGURA 192: Detalhe do interior do Passo da Paixão da Rua Direita, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 1982.

Na última intervenção de restauro (2015-2019) os “pavios” de algodão desapareceram, mas felizmente encontraram fragmentos de pinturas nas bandeiras da porta, com os símbolos da crucificação. No teto, através de prospecções, descobriu-se fragmentos de uma pintura anterior a atribuída a Manoel Victor de Jesus. Porém, em tão curto prazo de tempo entre a entrega do bem restaurado, já se percebe que sofre com o excesso de iluminação, pois esse passo tem ficado aberto nos finais de semana, para a apreciação dos turistas. Com a porta aberta, o retábulo recebe iluminação direta. Ou seja, brevemente precisará de mais intervenção de restauro.

Os Passos da Paixão da Cadeia, do Largo do Ó do Largo do Pelourinho possuem retábulos de autoria do entalhador João Ferreira Sampaio (*Livro de Receitas e Despesas dos Passos*, 1729/1815, folha 32), ambos foram confeccionados com o mesmo modelo. Receberam policromia com ligeiras alterações e poucos detalhes em ouro. Cada retábulo possui uma das cenas da Paixão, em óleo sobre tela, de autoria desconhecida, provavelmente trastes dos passos anteriores, essas pinturas tiveram modelos irmanados e em suas composições ocorrem ligeiras modificações dos personagens e a paleta cromática é praticamente a mesma nos três painéis.



FIGURAS 193,194: Aspectos da obra de restauro estrutural e artístico do Passo da Paixão da Rua Direita, realizada entre 2015-2018. Fotografias do autor, 2017 e 2018.

A cena do Passo da Paixão da Cadeia apresenta o “Encontro de Jesus Cristo e Maria”, óleo sobre tela que passou por intervenção de restauro coordenada pelo restaurador Edson Motta, na década de 1960. O retábulo recebeu rica policromia, com variadas soluções de fingimentos marmóreos⁸⁵. O frontão do retábulo recebeu ornamentação em fingimento na cor verde (FIGURA 197), que se destaca e valoriza os demais elementos do conjunto; que também parece ser traste do passo anterior. O autor dessa pintura é Francisco Xavier de Souza, conforme o [...] de pintar e dourar os três passos da Irmandade, por dentro e e as portas por fora [...], conforme o registro 1741⁸⁶. Essa pintura e a do frontão retábulo de Santo Antônio do Noto, da Capela de Nossa Senhora do Rosário, ambas na mesma localidade, foram consideradas:

como las primeras manifestações pictóricas de imitación textil em la decoración de las iglesias del período colonial en Minas Gerais y presentan una composición simétrica, compuesta por robustas hojas de acanto lanceoladas y

⁸⁵ Pesquisa realizada pelo autor em 2017.

⁸⁶ Livro Receita e Despesas dos Passos, 1729-185, folha 32)

enroladas, despuestas sobre la pintura del fondo liso. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 613)

Há nesse passo um pequeno teto pintado, uma cartela e cercadura com elementos geométricos e fitomórficos, que lembra as pinturas da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, da capela-mor e do coro, por isso é atribuído a Antônio de Caldas. Nesse passo se celebrava missas para os presidiários da antiga Casa de Cadeia de São José. Na década de 1980, teve intervenção de restauro artístico, executada em parceria entre IPHAN e o IEPHA, com o apoio financeiro da SAT – Sociedade Amigos de Tiradentes.

FIGURA 195: Teto Passo da Paixão da Rua Direita, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, atribuído Antônio de Caldas, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 196,197: Retábulo do Passo da Paixão da Rua Direita, séc. XVIII; fingimento do frontão do retábulo, após a restauração realizada entre 2015-2018; considerada juntamente com a pintura do frontão da Capela do Rosário, como as duas mais antigas de Minas (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 613), autor Francisco Xavier de Souza, 1741. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 198: Detalhe da policromia e douramento do retábulo do Passo da Paixão da Rua Direita, séc. XVIII, após a intervenção de restauro. Fotografia do autor, 2020.



No retábulo do passo do Largo do Ó se encontra a cena de “Jesus Cristo com a cruz às costas”, óleo sobre tela, também do início do século XVIII. Esse passo teve intervenção coordenada pelo vigário padre José Bernardino de Siqueira, com repinturas de autoria de Francisco Cesário Coelho. Realizou-se pintura padronizada, com tons fortes, inclusive uma pintura no tímpano, removida posteriormente (FIGURA 199). Aqui também há um teto pintado. A composição apresenta elementos da gramática pictórica próxima ao do teto da capela-mor e do coro da Matriz de Santo Antônio, por isso atribuída a Antônio de Caldas. Como esse pintor integrava à oficina de João Ferreira Sampaio, provavelmente, os demais passos tiveram tetos pintados. Devido à precária situação de conservação e as sucessivas intervenções, os tons podem ter sofrido alterações⁸⁷. Na última obra de restauro, recuperou-se e manteve a pintura do frontão e detalhes do retábulo, de autoria de Francisco Cesário Coelho.

FIGURAS 199,200: Paixão do Largo do Ó, década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro* – fotografia autoria não identificada e em 2015, fotografia do autor.



⁸⁷ Observação feita pelo autor ao comparar os registros fotográficos da ACIPHAN-RJ, CCRTAEM-RJ, *Relíquias da Terra do Ouro* e seu acervo pessoal, composto por imagens registradas a partir da década de 1970.



FIGURA 201: Retábulo do Passo da Paixão do Largo do Ó, após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 202,203: Teto e detalhe da policromia do retábulo do Passo Largo do Ó, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. A pintura do teto é atribuída a Antônio de Caldas. Após a restauração realizada entre 2015-2018. Fotografias do autor, 2018.

O passo do Largo do Pelourinho é o terceiro da fatura da oficina de João Ferreira Sampaio. A cena de seu retábulo apresenta uma das “Queda de Cristo com a cruz nas costas”, pintura óleo sobre tela da segunda década do século XVIII. Recebeu repinturas de Francisco Cesário Coelho, na década de 1930. As pinturas parietais laterais desse artista foram mantidas na última intervenção de restauro. Ao longo do tempo, esse passo

teve diversas obras. Numa delas apareceu o nome do pintor Bernardo Pires da Silva, que recebeu pagamento por “olear, pintar as portas, a cruz, por seu trabalho, pelas tintas e douramento, recebeu 14 oitavas e meia de ouro” (*Livro de Receita e Despesas dos Passos*, 1729/1815, folha 67 v.). Entre 1773 e 1776, Pires da Silva atuou como pintor na Capela do Senhor Bom Jesus de Congonhas, ali se destaca um de seus trabalhos, o teto da capela-mor (FALCÃO, 1962, p. 88, 89). Seu nome também aparece em trabalhos documentados no ano de 1774, em Vila Rica, “obra de pintura dos painéis e do douramento da capela mor da Matriz, por ele executada e arrematada por João de Carvalhais” (MARTINS, 1974, p. 138). Posteriormente, realizou as pinturas do teto da capela-mor da Matriz de São Brás (Suaçuí), da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Prados) (CRUZ, 2020, p. 319-332). Bernardo Pires da Silva circulou por diversas localidades e esteve em contato com os principais pintores e suas oficinas que atuaram no último quartel do século XVIII e início do XIX.



FIGURAS 204,205: Paixão do Largo do Pelourinho, década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro* – fotografia autoria não identificada e em 2018, fotografia do autor.

FIGURA 206: Retábulo do Passo da Paixão do Largo do Pelourinho, policromia do retábulo séc. XVIII, após a restauração realizada entre 2015-2018. Painel óleo sobre tela, primeira metade do século XVIII. Fotografia do autor, 2018.



Os Passos da Paixão de São José estiveram condicionados a momentos dramáticos de conservação. As obras realizadas pelo IPHAN na década de 1960 foram significativas, mas a partir de 1980 a SAT – Sociedade Amigos de Tiradentes teve que realizar pequenas obras para assegurar a proteção desses bens culturais. Na exposição e na edição especial do informativo *InConfidências* da instituição, sobre os “20 Anos de Atividades da SAT”, os Passos da Paixão se destacaram, pois receberam investimentos nas décadas de 1980 e 1990, dentro do projeto “Obras Emergencias” desenvolvido e executado pela SAT.

O Passo da Paixão da Rua Padre Toledo foi desativado ainda no século XIX, permaneceu fechado ao longo do século XX. A partir de 2015, recebeu cuidados e passou a ser utilizado durante as cerimônias que precedem e as que são realizadas durante a Semana Santa. O passo do Largo das Forras, o último a ser construído, em 1807, tem decoração singela. A cena apresentada é “A queda de Cristo”, pintura “a têmpera com suporte em tela de algodão com moldura de madeira, do início do século XIX, de fatura possivelmente local, apresenta figuras ingênuas, de movimentação dura, planejamento simples, contornos bem definidos e tons vivos” (TAVEIRA, 2019, p. 86).

FIGURA 207: Obra no Passo do Pelourinho, realizada com recursos da SAT, década de 1980. Fotografia de Eros Miguel Conceição, acervo do autor.





FIGURA 208: Passo da Paixão da Rua do Sol, desativado em 1807, em uso desde 2015. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 209,210: Passo da Paixão do Largo das Forras e seu interior, após a última restauração 2015-2018. Fotografias do autor, 2019.

A Irmandade do Senhor dos Passos deixou vários registros sobre as obras de construção e manutenção dos Passos da Paixão. Um deles, da Rua do Sol, foi demolido em 1807. “Em relação aos dois Passos da Rua do Sol verificamos *in loco*, que um foi realmente demolido (sendo que esse possivelmente existente próximo à casa de nº 108” (TAVEIRA, 2019, p. 62). Há um retábulo semelhante ao dos passos que se encontra na Capela de São João Evangelista, onde se expõe a imagem processional de Nossa Senhora das Dores. Retábulo policromado em faiscados e com detalhes dourados. Esse pode ser traste do passo demolido, pois sua estrutura arquitetônica e especialmente as soluções cromáticas se assemelham bastante às dos Passos da Cadeia, do Largo do Ó e do Largo do Pelourinho – FIGURAS 190/191, 196/197, 201, 206.



FIGURA 211: Retábulo Oratório de Nossa Senhora das Dores, Capela de São João Evangelista, provavelmente traste do passo demolido. Fotografia do autor, 2020.

Há registros de pagamentos ao pintor e dourador Luiz da Silva Sarayva, de 1733/1734 por trabalhos realizados no conserto e obra do “passo novo”. Diversos mestres e artífices trabalharam nas obras dos passos. As variações nome Luiz da S^a, Luiz da Silva e Luiz da Silva Sarayva aparecem em outros documentos por trabalhos de pintura realizados na Matriz de Santo Antônio em períodos diferentes da segunda metade do século XVIII. Esse mesmo pintor também executou pinturas e douramentos nos Passos da Paixão (Livro de receitas e despesas dos Passos, 1729-1815, p. 66).

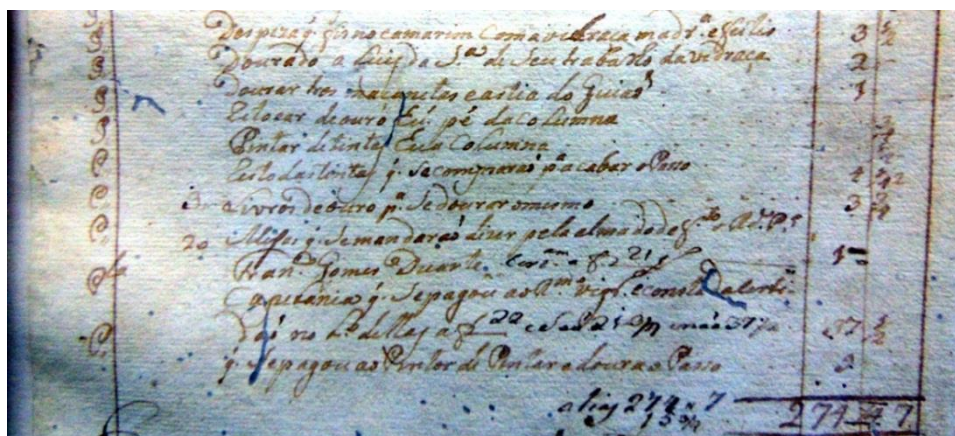


FIGURA 212: Livro acórdãos e resoluções da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, folha 66. Fotografia do autor, 2021.

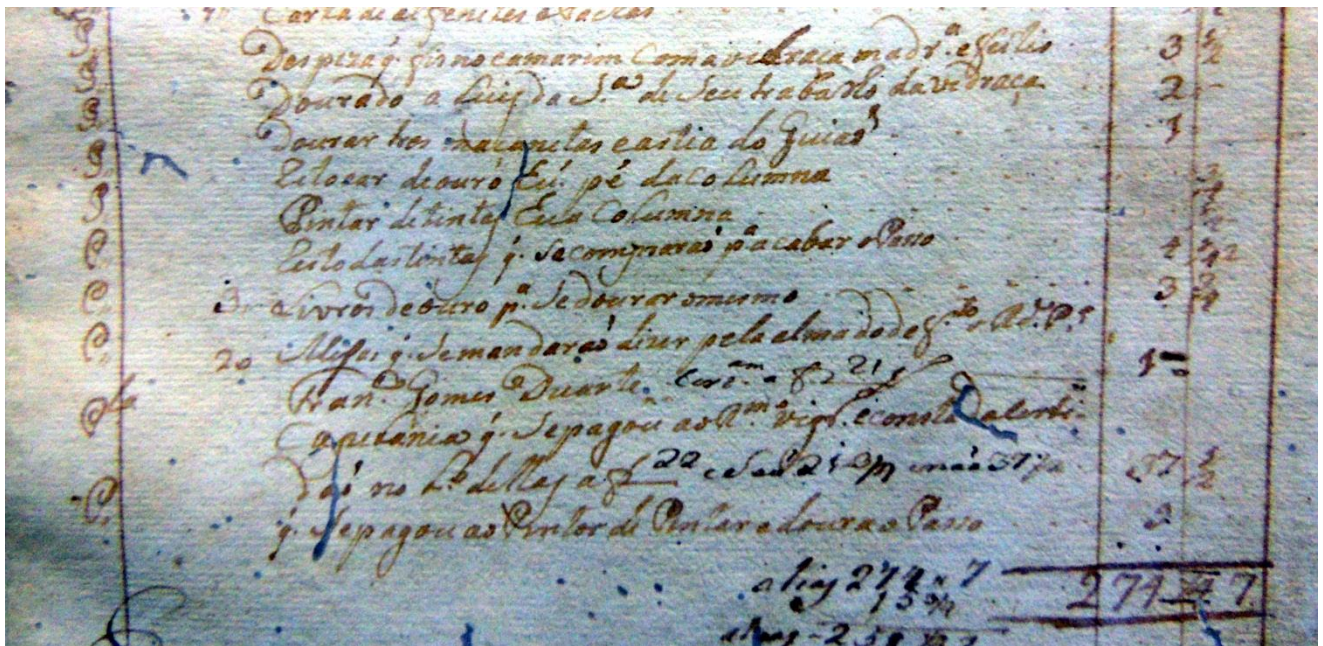


FIGURA 213: Pagamentos feitos ao pintor e dourador Luiz da Silva Sarayva (Livro de receita e despesa dos Passos, 1729-1815, p. 66). Fotografia do autor, 2021.

P. Despesas q. fez no camarim com a vidraça madr ^a feitoio.....	3 ½
P Dourado a Luiz da S ^a de seu trabalho da vidraça.....	2
P. Dourar tres maçanetas e astias do guias.....	1
P. Retocar de ouro hum pé da coluna.....	3
P. Pintar de tinta uma coluna.....	¾
P. Resto das tintas q. se comprarão para acabar o Passo	2
P. Livros de ouro p ^a se dourar o mesmo	3 ¾
Missas q. se mandarão dizer pela alma do deg ^{to} R.T.P	
Francisco Gomes Duarte [...]	1
Capelania q. se pagou ao Rm ^o vig e consta da certidão no L ^o de Mayo a fl.22	
[...]	37 ½
P. q. se pagou ao Pintor de Pintar e doura o Passo.....	2

Para a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos trabalhou também o pintor e dourador Bernardo Pires da Silva⁸⁸, conforme registrado na folha 84 v^o do “Livro de acordão e resoluções, 1729-1815”. Pires da Silva oleou e pintou as portas, cruz e de seu trabalho, tintas e douramento recebeu 14 ½, conforme o registro abaixo:

⁸⁸ Os trabalhos realizados pelos pintores e douradores Luiz da Silva Sarayva e de Bernardo Pires da Silva nos Passos da Paixão, registrados pela Irmandade do Senhor dos Passos não são identificáveis na atualidade, por falta de referências específicas, bem como em quais passos foram realizadas.

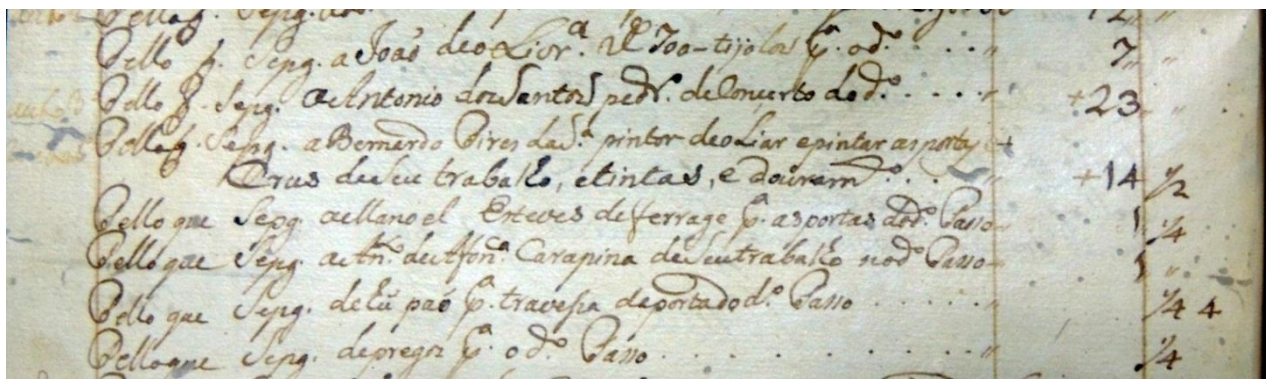


FIGURA 214: Registro de pagamentos feitos a Bernardo Pires da Silva, Livro acórdãos e resoluções da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, folha 84. Fotografia do autor, 2021.

Apesar do grande esforço para a restauração e preservação do conjunto de passos de Tiradentes⁸⁹, em menos de seis meses após a entrega dos bens em 2018, registramos novamente a presença e ataque de insetos xilófagos no teto do passo da Rua Direita com Largo do Sol e águas pluviais que regularmente escorrem pelas paredes do passo da Rua Direita, em frente à Cadeia.

Os passos de Tiradentes integram perfeitamente a estrutura urbanística da cidade. Todos dotados de arquitetura bem singular, porém, a decoração interna recebeu mais atenção, com os retábulos trabalhados artisticamente pelos entalhadores João Ferreira Sampaio e Salvador de Oliveira e tetos atribuídos a Antônio Caldas. A ornamentação pictórica atribuída a Manoel Victor de Jesus no Passo da Rua Direita com Largo do Sol apresenta o conjunto de estilemos desse pintor. Em ambos, há estreito diálogo entre a talha, a pintura e a arquitetura. Os tetos pintados das edificações residenciais, detalhadamente expostos somados aos tetos das capelas de Passos da Paixão, enriquecem sobremaneira o conjunto arquitetônico local.

São José recebeu outras edificações religiosas, elementares na constituição da malha urbana, a matriz e as capelas – ambas implantadas em pontos estratégicos e destaque na paisagem arquitetônica. A Matriz de Santo Antônio teve uma edificação primitiva e depois passou por obras de “acrescentamento”, iniciada com a criação da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em 1710, estendida até 1789, com a instalação do órgão. A matriz por abrigar um conjunto de tetos será o tema do Capítulo 4.

⁸⁹ O conjunto de Passos da Paixão foi entregue devidamente restaurado em novembro de 2018, a obra recebeu apoio financeiro do BNDES. A pintura externa deles e a nova porta para o passo do Largo do Ó contaram com os recursos do Conselho Municipal de Política Cultural e Patrimônio local.

As capelas de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora da Penhora de França ambas têm tetos pintados e integram o Capítulo 5, bem como as demais edificações religiosas do entorno direto de São José que receberam ornamentação pictórica com os tetos – as matrizes de São João del-Rei e Prados.



FIGURAS 215,216: Parede interna do Passo da Cadeia, 2019. Presença de insetos xilófagos no Passo da Rua Direita, com o Largo do Sol, 2019. Fotografias do autor.



Luiz Antonio da Cruz

Os tetos pintados e as
pinturas ornamentais
de São José: contexto
histórico e artístico
entre os séculos
XVIII e XIX

Volume II

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura
2021

Luiz Antonio da Cruz

**OS TETOS PINTADOS E AS PINTURAS ORNAMENTAIS NA
VILA DE SÃO JOSÉ: CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise crítica e histórica da Arquitetura.

Orientadora: Prof. Dra. Celina Borges Lemos

Belo Horizonte

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

C955t

Cruz, Luiz Antonio da.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José [manuscrito] : contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX / Luiz Antonio da Cruz. – 2021.

2v. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola deArquitetura.

CDD 759

Ficha catalográfica: Elaborada por Marco Antônio Lorena Queiroz – CRB 6/2155

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	51
2. AS CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS EUROPEIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL E EM MINAS.	84
2.1 Os precedentes italianos e a influência estrangeira em Portugal.....	84
2.2 A tratadística e a veiculação das informações.....	101
2.3 As gravuras, a Coleção D. João V e a produção de Augsburg.....	114
2.4 Os missais e suas imagens.....	125
2.5 Os livros de Arte.....	129
3. COMARCA DO RIO DAS MORTES E A VILA DE SÃO JOSÉ.....	149
3.1 A ocupação dos Sertões dos Cataguases.....	149
3.2 A Comarca do Rio das Mortes.....	163
3.3 São José - a ocupação e desenvolvimento urbanístico e arquitetônico.....	169
3.4 As edificações religiosas e os passos da paixão.....	186
4. ARQUITETURA E PINTURAS DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO.....	249
4.1 Matriz de Santo Antônio e o esplendor barroco.....	263
4.2 A presença do Rococó num templo Barroco.....	318
4.4 A ornamentação das sacristias da Matriz.....	325
4.4 Os consistórios das irmandades instaladas na Matriz.....	336
5. A INFLUÊNCIA DO CONJUNTO PICTÓRICO DA MATRIZ DE SANTO ANTONIO NAS EDIFICAÇÕES DE SÃO JOSÉ, SEU ENTORNO E A PRESENÇA DE MANOEL VICTOR DE JESUS.	384
5.1. A Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar	384
5.2 A Capela de Nossa Senhora do Rosário.....	399
5.3 A Capela de Nossa Senhora das Mercês.....	424
5.4 A Capela de Nossa Senhora da Penha de França.....	448
5.5 A Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados-MG.....	466
5.6 A Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei-MG.....	484
5.7 Manoel Victor de Jesus - o pintor da região de São José.....	507
6. CONCLUSÃO.....	523
REFERÊNCIAS.....	535
APÊNDICE.....	555
ANEXOS.....	585

4. ARQUITETURA E PINTURAS DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO

são José del rei

Bananeiras

O Sol

O cansaço da ilusão

Igrejas

O ouro na serra de pedra

A decadência

Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*

A palavra barroco apareceu no *Dicionário da Língua Portuguesa* (BLUTEAU, 1789, p. 170) como: “BARROCO, f. m. pérola irregular, com altibaixos”. Referências conhecidas por longo período. Já o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa* (2001) traz verbetes sobre essa palavra e dois deles podem nos ajudar a compreender o seu significado:

barroco² [baRóku]. *s. m.* (Do francês *baroque*). **1.** Pérola de superfície irregular. **2.** *Desus.* Nome dado a várias pedras preciosas. **3.** *B.-Art.* Estilo desenvolvido nas várias formas de arte, nos séculos XVII e XVIII, que se opõe ao classicismo e se caracteriza pela dinâmica e exuberância de elementos. [...] **4.** *B.-Art.* Período em que desenvolveu o estilo barroco.

barroco³, **a** [baRóku, -a]. *adj.* (Do francês *baroque*). **1.** *P. Us.* Que é extravagante, imprevisto, que causa estranheza pela irregularidade, pelo carácter inesperado. - ESTRANHO, EXTRAVAGANTE, INSÓLITO, IRREGULAR. **2.** *B.-Art.* Diz-se do estilo que se desenvolveu nos séculos XVII e XVIII nas várias formas de arte, que se opõe ao classicismo e se caracteriza pela liberdade das formas e profusão de ornamentos. [...] **3.** *B.-Art.* Que é relativo a este estilo, que é característico desse estilo ou por ele caracterizado. [...] **4.** *Deprec.* Que é demasiado exuberante e tem excesso de ornamentos; que evidencia mau gosto por ser demasiado rebuscado. *Adv.* barrocamente (2001, p. 492).

A palavra barroco e o estilo Barroco têm sido objeto de estudo de muito teóricos e pesquisadores. O mineiro, professor, ensaísta e poeta Affonso Romano de Sant’Anna (1937) localizou documentos e referências sobre a palavra e explicou sua raiz lusitana, quando Portugal mantinha intenso comércio com a Índia:

Naqueles fabulosos anos dos descobrimentos e colonização, em que se ia ao Oriente em busca de especiarias para condimentar e conservar os alimentos, e do Brasil e África arrancavam-se ouro, prata e diamantes, os portugueses acabaram se instalando numa cidade da Índia onde se cultivavam pérolas.

Uma pérola.
Uma pérola defeituosa. Não redonda. Não perfeita.
De uma pérola assim é que veio a palavra barroco. [...]
As pérolas meio retorcidas vinham de Broakti, cidade cujo nome os portugueses pronunciavam como 'Baroquia'. Não tardou muito para que 'Baroquia' virasse 'Barroca'. (SANTANA, 2000, p. 84-85)

“Broakti”, “baroquia” e “barroca” têm similaridades sonoras, mas para a pesquisadora e professora da Escola de Arquitetura da UFMG, Suzy de Mello (1932-1985), a palavra barroco, vai muito além da problemática da significação, afirmou que

[...] sua própria origem ensejou uma série de questionamentos envolvendo filósofos, historiadores e críticos de arte que, a partir do final do século passado, analisaram amplamente o termo e as expressões artísticas que a ela se vincularam [...] do Barroco e de sua significação não só para a arte mas também para um tipo de cultura que se liga, em nível mais profundo, a todas as suas manifestações. (MELLO, 1983, p. 7)

Para Suzy o barroco envolve todas manifestações artísticas de um determinado período. Outro pesquisador, também mineiro e professor da UFMG, Affonso Ávila (1928-2012), registrou que:

Os primeiros estudiosos do barroco limitaram sua atenção à criação plástica, a um fenômeno formal que eles não distinguiam senão como categoria própria das artes visuais: da arquitetura, da pintura, da escultura. Essa posição evoluiria, no entanto para uma visão global, que os outros estudiosos passariam a indicar também na literatura, no teatro, na música e mesmo em toda a vida social do período, tornando possível falar-se do caráter de uma idade barroca, de uma concepção barroca do mundo, de uma ideologia religiosa do barroco. (ÁVILA, 1984, p. 4)

Ávila foi um dos principais estudiosos do Barroco, em sua visão, compreendia o estilo de maneira ampla, considerou o homem e o seu estilo de vida – o homem barroco, inserido no universo proposto pela Contrarreforma, mesmo que alguns pesquisadores já considerasse a origem do barroco bem anterior a ela. O pesquisador Helmut Hatzfeld (1892-1979) colocou que o Barroco é “um estilo, em uma palavra, francamente didático, que dá um aspecto ostentoso à vida, e mostra, em todos os ramos da cultura, um ímpeto exagerado” (HATZFELD, 1988, p. 14). Enquanto que outros pesquisadores consideraram que cada estilo tem a sua fase barroca, como Victor-Lucien Tapié (1900-1974):

Todos os estilos, que se trate do antigo, do medieval ou do moderno, apresentam sua fase barroca: barrocas, portanto, a arte helênica e a imperial romana, barroco o romance rebarbativo de Angoulême ou o gótico flamejante, e se a arte que sucedeu ao Renascimento merece bem a denominação barroca que logo recebeu, não se pode conceder a exclusividade do uso. (TAPIÉ, 1983, p. 12)

Seria, então, o Barroco a fase madura de cada estilo? Mas o próprio Tapié enfatizou que o Barroco se desenvolveu a partir do século XVII e teve seu ápice no século XVIII, que “entre os valores civis favoreceram a arte de suntuosidade barroca, deve-se atentar para a instituição monárquica e o luxo que os príncipes acreditavam necessitar para seu prestígio” (TAPIÉ, 1983, p. 34). Colocação pertinente, conforme ocorreu com a corte de D. João V, quando o barroco teve um grande impulso nas artes, favorecido pelos recursos advindos da exploração do ouro das Minas Gerais.

Desde os seus primeiros teóricos até à contemporaneidade, o tema Barroco deve ser revisitado, pois abrangeu um período extremamente produtivo das artes, o rompimento definitivo com o Renascimento e o acentuado afastamento com o Classicismo. O historiador da arte, o suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) publicou em 1855 o livro *Der Cicerone - Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens (Guia ao deleite a arte na Itália)* que valorizou o Barroco e o analisou além de um simples “gosto”, sim como gênero artístico, principalmente a arquitetura, escultura e pintura. Burckhardt em seu pioneirismo, passou a valorizar algumas obras e artistas, no período em que a produção das artes era vista pejorativamente. Além de considerar os três aspectos da arte, valorizou, ainda, o conjunto paisagístico e arquitetônico de certas cidades. O pesquisador mineiro Rodrigo Espinha Baeta, em sua obra *Teoria do Barroco*, enfatizou:

Não que o Barroco fosse superior ao Renascimento, ou qualquer outra fase da história da arte ligada à esfera do Classicismo. A poética agitada e “transgressora” do estilo abriria um outro campo de possibilidades – nem melhor, nem pior – simplesmente diferente; até mesmo incompatível, oposto à tradição clássica – nem por isso, menos essencial para a história da arte. (BAETA, 2012, p. 34)

A transgressão destacada por Baeta é uma característica essencial do estilo Barroco, pois ao transgredir, rompeu definitivamente com o Renascimento, abriu novas possibilidades distantes do Classicismo. O pesquisador nada mais, nada menos reforçou o que publicou o autor Flavio Conti, em *Como reconhecer el arte Barroco* (1980), que usou outra expressão para caracterizar o estilo: “ambiguidade” associada à “violação” – um alerta para que tenhamos mais atenção para os fatos e resultados gerados pelas obras do estilo Barroco, para ele:

No plano teórico, o caráter típico do Barroco foi uma ambiguidade substancial. Seus artistas se proclamavam herdeiros do Renascimento, declarando que aceitavam suas regras. Porém, as violavam sistematicamente. O Renascimento havia sido equilíbrio, medida, sobriedade, racionalismo, lógica. O Barroco foi movimento, ânsia de novidade, amor pelo infinito e não ao finito, pelos contrastes e pela

mistura audaz de todas as artes. Foi tão dramático, exuberante e teatral, como sereno e contido havia sido a época precedente. (CONTI, 1980, p. 4, tradução nossa)

Novo, dramático, exuberante, a incluir as mais variadas manifestações artísticas, o Barroco propunha uma inovadora maneira de ver o mundo que havia evoluído a partir das experiências do Renascimento. O fato de ter substituído as formas tranquilas e acomodadas pelas formas agitadas e pesadas do Barroco, rompeu efetivamente com a fase anterior. O aluno e discípulo de Burckhardt, o suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), publicou em 1888 o livro *Renaissance um Barock – Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils*, (*Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália, 1989*), onde propôs a partir da arquitetura, três fases: a primeira mais pesada, a segunda mais dinâmica e exuberante e a terceira mais leve e já do século XVIII, o estilo “Rococó”. Wölfflin trouxe à tona a coincidência da atitude inovadora, não apenas na arquitetura, mas também na pintura e na escultura. Ele propunha que as artes visuais teriam leis autônomas frente ao contexto histórico, “considera a história da arte como uma história das formas e que sustenta a tese da evolução imanentes da história do estilo.” (LEVY, 1941, p. 260)

Assim, tornou-se possível compreender as obras a partir da realidade histórica, de um artista vinculado a uma escola ou formação, ao qual sua produção estaria associada. Mesmo em localidades distantes poderiam ocorrer simultaneidades de ideias, as quais resultariam em formas de representação equivalentes. Dos experimentos iniciais do Renascimento, no Barroco, teria, finalmente, uma fase de maior liberdade criativa. Mais tarde, em 1915, Wölfflin publicou a obra que recebeu o título em português de *Conceitos fundamentais da história da arte* (1984), nela utilizou como instrumento de análise as três principais manifestações das artes visuais, enfatizou o universo da pintura (BAETA, 2012, p. 42). O autor, já na sua maturidade e em sua obra mais metódica, abordou o Barroco como estilo pictórico foi desenvolvido, consolidado e destacou uma expressão de Holbein: “em cada novo estilo de visão cristaliza-se um novo conteúdo do mundo” (WÖLFFLIN, 1984, p. 267), nesse caso o estilo do homem barroco e o mundo de possibilidades propiciadas pelo barroco.

Eugenio D’Ors (1881-1954), escritor e crítico de arte espanhol, em 1931, publicou o ensaio *La querelle du baroque à Pontigny* e outros. O autor apresentou reflexões sobre o Barroco, novamente como oposição ao clássico, mas ampliou sobremaneira suas manifestações artísticas, tratou-o como se fosse um fenômeno cultural global. Foi além das artes, compreendeu também a política, a filosofia, a religião e as ciências. Para D’Ors o Barroco era o *eon*, que afloraria “de tempos em tempos, determinaria situações

inusitadas, inesperadas, fantásticas (BAETA, 2012, p. 56). No Barroco, houve a necessidade de romper com os padrões estabelecidos para aflorar situações inovadoras, em todos os sentidos. E isso deveria acontecer de tempos em tempos.

O historiador e crítico francês Henri Focillon (1881-1934), publicou em 1934, o seu ensaio *Vie des Formes* e enfatizou o Barroco ainda mais pela visualidade, salientando que as formas do estilo ganharam vida própria. O Barroco não seria um estilo, mas um dos estágios sucessivos de todos os estilos: [...] as formas vivem por si mesmas com intensidade, propagam-se sem freio, proliferam como um monstro vegetal [...] (FOCILLON, 1947, p 55). Porém, essa interpretação ficaria muito restrita às questões definidas pela morfologia. Por isso, Lourival Gomes Machado (1969, p. 40) considerou, afinal, que as contribuições de Focillon seriam “uma simplificação retificadora e de uma complementação da teoria de Wölfflin”. Enquanto que D’Ors conseguiu avançar além disso, que a morfologia do Barroco é uma multipolaridade: “formas que voam” em contraposição com as “formas que pesam” (GOMES, 1969, p. 41) – movimentos paradoxais que indicam uma ruptura, tanto formal quanto espiritual.

Benedetto Croce (1866-1952) foi um filósofo, historiador e político italiano que escreveu sobre diversos assuntos, incluindo filosofia, história, historiografia e estética. Autor de *Storia dell’età barrocca in Italia*, escrito entre 1924/1925 e publicado em uma revista, mas só em 1929 chegou integralmente ao público. Croce negava que o Barroco ainda seria uma variedade do feio, ou uma deterioração da arte, ele compreendia o estilo não apenas como um estilo, sim como um fenômeno cultural, que abarcava os campos da religião, política, economia, filosofia, ciências e outras áreas. Teria quase que uma função utilitária porque causava encantamento, estupor e arrebatamento. “Na verdade, talvez Croce seja definitivamente o último crítico de significância no panorama mundial a defender a tese da condição pejorativa do Barroco.” (BAETA, 2012, p. 71)

Max Dvorák (1874-1921), um historiador da arte austríaco, nasceu tcheco, autor da concepção da “história da arte como história do espírito” (GOMES, 1969, p. 36). Conectou o domínio das artes em geral à influência da filosofia e da religião. Ao desenvolver sua abordagem, não “procura estabelecer uma relação causal entre as manifestações artísticas e seus domínios com a história” (LEVY, 1941, p. 266). Faltou-lhe, ainda, aprofundar sobre a “relação interior” existente entre as ideias filosóficas e as ideias religiosas, por outro lado as manifestações artísticas.

A historiadora da arte alemã Hanna Levy⁹⁰ (1912-1984), que emigrou para o Brasil em 1937 e no país viveu por dez anos, publicou seu primeiro ensaio na RSPHAN, no nº 5, de 1941, com o título *A propósito de três teorias sobre o Barroco*. Dois teóricos já apresentados acima, Heinrich Wölfflin, Max Dvorák e terceiro o alemão Leo Ballet (1878-1965). A historiadora analisou as abordagens teóricas dos três estudiosos e destacou que os dois primeiros:

estabeleceram as suas teorias partindo respectivamente do estilo barroco italiano desenvolvido e do estilo barroco em formação. Balet, pelo contrário, estuda a dissolução do barroco e o nascimento de uma nova arte, essencialmente anti-barroca, durante o séc. XVIII na Alemanha. (LEVY, 1941, p. 274)

Levy analisou a caracterização do estilo feita por Ballet e através dessa análise ficou mais claro que sua percepção chegou mais próximo do que se poderia ser aplicado aos estudos do estilo no Brasil. Ela destacou o fato abordado por Ballet, que os tetos pintados concretizam uma ótica e a própria noção de absolutismo. Essas pinturas ao mesmo tempo que fecham, alargam os tetos e juntam o real e o irreal, o orgânico e o inorgânico, enfatizou:

Se o mármore ou a pedra não podem mais servir para realizar os sonhos dos arquitetos, – aí estão a cor e o estuque para imitá-los de uma maneira absolutamente perfeita. Esse ilusionismo arquitetônico que, em cor e em gesso, faz continuar as colunas, os balcões, as esculturas até as cúpulas das igrejas, é o mesmo que, na pintura as inúmeras obras com efeitos de “trompe-l’oeil”. (LEVY, 1941, p. 282)

A autora contribuiu significativamente para os estudos do Barroco no Brasil, pois fez indagações sobre as colocações dos três teóricos e assim analisou a conceituação de uma teoria da história da arte além de suas delimitações geográficas. Esse enfoque se tornou fundamental por contemplar as abordagens de dois dos principais pensadores do tema Wölfflin e Dvorák, associadas à visão de Ballet. A autora ao encerrar seu ensaio afirmou que as “relações estabelecidas pelo último estão mais aptas para resolver ou compreender as questões pertinentes às artes no Brasil” (LEVY, 1941, p. 284), claro,

⁹⁰ Hannah Levy pós-graduou-se pela Universidade de Sorbonne, onde defendeu a tese: “Henri Wöeffling. Sa Théorie. Ses prédécesseurs”. Ela emigrou para o Brasil em 1937 e atuou como professora e pesquisadora do SPHAN, na RSPHAN publicou os seguintes artigos de sua autoria: *Valor Histórico e artístico: importante problema da história da arte* (1940). *A propósito de três teorias sobre o Barroco* (1941). *A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos* (1942). *Modelos europeus na Pintura Colonial* (1944) e *Retratos Coloniais* (1945). Consultar: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. (Org.) *Hannah Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

porque elas consideram as diferenças e os aspectos sociais – fundamentais no desenvolvimento das artes no país.

Não há como negar que a contribuição do suíço Heinrich Wölfflin acabou por se tornar um marco para uma visão do Barroco como arte e a integrar a arquitetura, escultura e pintura, sem as adjetivações pejorativas. Mas as contribuições de cada pensador enriqueceram o corpus teórico sobre do tema. Na Europa, os teóricos, entre seus pares, divergiram, na visão ou compreensão do universo do Barroco, que é vasto e acima de tudo complexo. Ao ser transposto para as Américas, especialmente para o Brasil, com suas dimensões continentais, o Barroco se multiplicou em diversos barrocos. Em consequência de apropriação, aglutinação, recriação, reconstrução nas diversas localidades que se instalavam e dotavam suas edificações com capricho, com o que de melhor havia – no mister do fazer. Quando o “desenraizamento” de maneira geral, não poupou desde os mais servis até os mandatários, “que tinham cortado todos os vínculos diretos com a terra dos ancestrais” (GRUZINSKI, 2001, p. 82), agora se encontravam, em novo solo. Os mais distintos mestres, suas oficinas, seus aprendizes, ou mesmo os que se lançavam às novas oportunidades de trabalho e os comitentes exigentes – todos se encontravam inseridos num ambiente de miscigenação cultural e étnica. É nesse “contexto cultural pululante e diverso, múltiplo em características e, por isso mesmo, múltiplo em formas plásticas, peculiaridades artísticas e abordagens de estudo” (BOHRER, 2020, p. 39), que o Barroco floresceu por diversas localidades brasileiras. Os mais diferentes aspectos que caracterizam o Barroco, como sentido profundo duma cultural que, “para exprimir-se, exigira o intermediário simbólico de uma arte polivalente, universal, global” (MACHADO, 1969, p.75). Portanto, para a compreensão dessa arte ou desse período, torna-se necessário um diálogo mais amplo com as teorias, com a vasta produção artística e sobretudo com o ambiente sociocultural em que ela se desenvolveu. O homem barroco, “o artista barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica e plenitude de ser no mundo” (ÁVILA, 1980, p. 35); essa reflexão, a partir do pensamento de Leo Ballet, torna-se pertinente, especialmente para o contexto sociocultural das Minas, sua ocupação, consolidação e desenvolvimento artístico nos primórdios do século XVIII.

A primeira vez que a palavra *Rococo* figurou em um dicionário, no da Academia Francesa, em 1842, apresentada como: *Rococo se dit trivialement du genre d'ornament, de style et de dessin qui appartient à l'école du regne de Louis XV et du commercement de Luois XVI [...]*. (CHILVERS, 2001, p. 455) Nesse mesmo dicionário, na edição de 1935, figurou:

Un genre [...] à la mode au dixhuitième siècle [...] caractérisé par la profusion de ornements contournés. (KIMBALL, 1943, p.4-5) O *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* definiu a expressão:

rococó. [Do fr. *rococo*.] **Adj.** 2 g. **1.** Diz-se do estilo ornamental surgido na França durante o reinado de Luís XV (1710-1774), e caracterizado pelo excesso de curvas caprichosas e pela profusão de elementos decorativos, como conchas, laços, flores e folhagens, etc., que buscavam uma elegância requintada, uma graça não raro superficial. **2.** Diz-se das artes influenciadas pelo estilo rococó. **3.** Muito enfeitado, mas sem valor estético, sem beleza. **4.** Que é de mau gosto. **5.** Que está fora de moda: antiquado, desusado. **S.m.** **6.** O estilo rococó. **7.** O período de influência desse estilo [...] (FERREIRA, 1999, p. 1775-1776).

Definição próxima a de Conti (1978, p. 3): o rococó visava a graça, a elegância, o requinte, a alegria, o brincar; e também o bizarro, o fantástico, o exótico, o pitoresco, o afetado, o exuberante. Um estilo que ao mesmo tempo se apresentava com elegância e graça para alguns, mas para outros visto como bizarro e de mau gosto.



FIGURA 217: Gravura de Jean Bérain, composição ornamental, gravada por M. Daigremont. (OLIVEIRA, 2003, p. 24)

O historiador americano Fiske Kimball (188-1955), lançou em 1943, a obra *The creation of the rococo*⁹¹ e acabou por determinar as origens desse estilo. Os termos franceses “*rococó*” e “*rocaille*” apareceram aproximadamente em 1734, como substantivos e adjetivos, ao referenciar “trabalhos em rochas e conchas incrustadas em grutas e fontes” (KIMBALL, 1943, p. 3,4). Porém, o próprio Kimball afirmou que não se deve fixar na origem desses termos, utilizados para indicar elementos artísticos

⁹¹ Obra que alarga e aprofunda a compreensão da origem e desenvolvimento do estilo Rococó, apresenta um conjunto de pranchas ilustrativas, que vão desde “Project for altar of Notre Dame”, “Versailles, Oratories”, “Hôtel de Toulouse”, “Bérain arabesque” dentre outras, num total de 274 pranchas.

constituídos ou inspirados a partir das formas de conchas, a compor ornamentações graciosas e mais leves, inspiradas no “grotesco”. Assim, o Rococó contrapôs o excesso, o peso da ornamentação do Barroco e já a partir da década de 1730, marcou presença no meio artístico até o final dessa centúria. Ocorreu a internacionalização do rococó, alguns fatores contribuíram para isso, como “o comércio de objetos de arte, as viagens dos artistas, principalmente, a divulgação do repertório do estilo pelas fontes impressas”. (OLIVEIRA, 2003, p. 45)

No Rococó, além das formas conchóides, elementos naturais foram contemplados como árvores, flores, folhas, pássaros, vasos, materiais rochosos e até mesmo a água. Às vezes juntou e fundiu elementos distintos, que resultaram em formas híbridas e abstratas, “tudo que criava um forte contraste foi abolido” (CONTI, 1984, p.10). Com a difusão do estilo ocorreu revalorização da ornamentação arquitetônica, tanto interna quanto externa e conseqüentemente a influência no gosto da produção de esculturas, movelaria, ourivesaria, tapeçaria, azulejaria e também da porcelana – assim criou uma unidade estilística. O estilo rococó acrescentou mais liberdade aos movimentos das paredes e tetos, “criando estruturas decorativas ainda mais detalhadas, numa explosão de cores e volumes”. (CALDEIRA, 2011, p. 77)

A partir dos estudos de Kimball, há consenso entre os especialistas na divisão em etapas, a primeira designada como “estilo regência” – entre 1690 a 1730 e o “rococó” propriamente dito, entre 1730 a 1770. O repertório de ambos ultrapassou as fronteiras francesas para atingir regiões de grande afastamento geográfico como a Baviera e Minas Gerais (OLIVEIRA, 2003, p. 26). Dois gravadores e ornamentistas contribuíram para a divulgação do estilo regência, Jean Bérain (1640-1711) e Pierre Lepautre (1660-1744), enquanto na divulgação do “rococó” propriamente dito, tiveram importância os trabalhos dos artistas ornamentistas Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Nicola Pineau (1684-1754) e Jacques de Lajoue (1686-1761) (OLIVEIRA, 2003, p. 26). A gravura acabou por se tornar um dos meios mais eficientes de divulgação dos estilos Regência e Rococó, mas o próprio Kimball já advertia que as pranchas de gravuras não recebiam datação. As matrizes poderiam ter sido idealizadas em períodos bem anteriores ao da reprodução.

Diferentemente do Barroco, o Rococó não produziu muitas referências no campo das teorias; entretanto:

o Rococó é um estilo legítimo e, mesmo recorrente; apesar da sua superficialidade, é bastante importante porque é o último estilo coerente antes que o fim do século XVIII e o século XIX testemunhassem a perda e a permanência de estilização. (SYPHER, 1980, p. 22)

Um estilo legítimo, autônomo, livre das restrições teóricas e principalmente divulgado através das gravuras, editadas em séries e posteriormente reunidas em coleções. As gravuras ornamentais foram muito apreciadas, particularmente na Alemanha e em Portugal (OLIVEIRA, 2003, p. 48). Como já exposto, Portugal conseguiu compor um dos mais expressivos acervos de gravuras, de origens diversas.

Bazin destacou dois aspectos que tiveram forte influência do rococó francês, a ourivesaria e a cerâmica, ambas com presença marcante por toda Europa. “Em Portugal a cerâmica para decoração mural; a princípio polícroma, esta cerâmica limita-se ao tom azul no século XVIII e é-lhe dado o nome de *azulejo*” (BAZIN, 1953, p. 319). A produção de azulejos portugueses com rica gramática rococó teve amplo uso em diversas edificações do Nordeste brasileiro, mas não chegou a Minas Gerais, provavelmente pela dificuldade de transporte. A única capela que recebeu azulejaria portuguesa rococó, a da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, tem o barrado da capela-mor que apresenta cenas com santos carmelitas. Como o barrado rococó representava um “gosto” da época, artistas mineiros recriaram soluções pictas a imitar a azulejaria portuguesa, a exemplo Manoel da Costa Ataíde e Manoel Victor de Jesus. Ataíde pintou belos barrados, além do tradicional “azul” da azulejaria rococó portuguesa, valeu-se de sua paleta colorida e harmoniosa para esses elementos.



FIGURAS 218,219: Barrado de azulejaria rococó da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, 1770, Ouro Preto-MG. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 220,221: Detalhes de barrado imitando azulejaria, têmpera sobre madeira, autoria de Manoel da Costa Ataíde, Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG e Matriz de Santo Antônio, cerca de 1823/1824, Itaverava-MG. Fotografias do autor, 2018.

De Paris a Moscou ou da Baviera a Minas Gerais, o Rococó logo chegou aos mais longínquos recantos, através da circularidade de obras de artes, de artistas, de objetos e principalmente das imagens:

Foram, entretanto, as fontes impressas os principais agentes de divulgação do rococó internacional, tanto pela ação direta e contínua assegurada pelo uso permanente nas oficinas, quanto pela abrangência do mercado alcançado, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira. (OLIVEIRA, 2003, p. 46)

Os impressos como os tratados arquitetônicos, manuais técnicos, missais e os livros de arte tiveram grande importância no trânsito das ideias; mas no caso do estilo Rococó as gravuras avulsas cumpriram muito bem essa função ou objetivo. Elas tiveram grande circulação e foram objetos de interesse dos artífices e artesãos. Tornaram-se o veículo eficiente para divulgar o gosto refinado da ornamentação interiorana adaptada para as edificações residenciais, predominantemente na França, bem como para as novas construções religiosas na Europa e na América portuguesa. Porém, seu sucesso foi notavelmente diversos, de país para país. (CONTI, 1984, p. 18) Para a grande produção de tetos pintados e de pinturas ornamentais em Minas Gerais utilizou-se a madeira, as tábuas compunham os mais variados formatos para os tetos. Não somente em Minas, mas no Brasil, há raros exemplares de tetos com outros materiais, como o estuque. A Igreja de São Cosme e Damião, em Igarassu-PE, considerada a mais antiga do país, tem o teto

de sua capela-mor em estuque, onde ainda subsistem vestígios da pintura brutescada⁹². Mas passou por repinturas e se encontra em precária situação de conservação, o que dificulta sobremaneira a leitura da obra pictórica.



FIGURA 222: Teto da capela-mor de Igreja de São Cosme e Damião, em estuque, com pintura brutescada, em crítica situação de conservação. Igarassu-PE. Fotografia do autor, 2020.

Os tetos pintados e as pinturas ornamentais constituem elementos artísticos que necessitam de atenção constante para sua proteção e conservação⁹³. Em caso de sinistros diversos, os tetos pintados podem ficar comprometidos para sempre. Os tetos em madeira e esteira de bambu são altamente inflamáveis, principalmente os que passaram por intervenções de restauro com a utilização de cera de abelha. Monumentos antigos atingidos por incêndios, quando equipes de bombeiros conseguem chegar a tempo e atuar, o uso de água para combater o fogo, pode danificar todos elementos artísticos,

⁹² Pesquisa feita pelo autor, *in loco*, em 2019.

⁹³ A manutenção do telhado e das calhas de captação das águas pluviais deve ser constante. Além de outros cuidados básicos, como fazer a manutenção da rede elétrica, evitar armazenar produtos de limpeza e químicos dentro das edificações; abrir diariamente as janelas para a ventilação dos ambientes que abrigam as obras pictas. Ficar atento à presença de insetos, principalmente os xilófagos; bem como a presença de aves e animais entre o teto e o telhado, como pombos, andorinhas, corujas, morcegos, ratos, gambás e gatos – os dejetos desses podem causar danos irreversíveis às obras de artes, especialmente aos tetos pintados. Torna-se necessário ainda a instalação de para-raios, sistema de prevenção a incêndios e câmeras para o monitoramento da segurança das edificações. (CRUZ, BOAVENTURA, 2016, p. 57-70)

principalmente os ornamentais, como o douramento e as pinturas. Ao iniciar um incêndio em edificação antiga, por questões de minutos, o fogo atinge os tetos e as estruturas do telhado. Acompanhamos e registramos fato ocorrido na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Mariana-MG, onde com menos de trinta minutos de incêndio o forro e o telhado desabaram. O incêndio destruiu o teto pintado da nave e outros elementos artísticos. Em consequência desse sinistro se perdeu para sempre um belo teto, com pintura ilusionista, obra do pintor marianense Francisco Xavier Carneiro. (FELISBERTO, 2018, p. 286)



FIGURA 223: Cena central do teto da Capela da Ordem Terceira de Nossa de Senhora do Carmo, Mariana-MG. Autoria de Francisco Xavier Carneiro. Obra destruída pelo incêndio de 1999. Fotografia *Relíquias da Terra do Ouro*, década de 1940, sem identificação de autor.



FIGURAS 224,225: Incêndio ocorrido na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mariana-MG, que destruiu o teto pintado de Francisco Xavier Carneiro, Mariana-MG. Fotografias do autor, 1999.

Frequentemente, os tetos pintados acabam comprometidos pela ação das águas pluviais e pelos insetos xilófagos; nas intervenções, “o restaurador irá agir na materialidade do objeto respeitando seus aspectos históricos e artísticos” (VELOSO et al., 2012). Para evitar danos parciais ou até mesmo total das obras de arte, cabe aos responsáveis pela manutenção das edificações antigas, especialmente os zeladores de matrizes e capelas contemplados com esses e outros bens artísticos, ficarem atentos a todos sinais de deterioração.

Entre os estilos Barroco e Rococó a Vila de São José abriga número significativo de tetos pintados, desde a *ferronerie*, o brutesco nacional, o arabesco, a pintura ilusionista e a quadratura. Diversas edificações religiosas receberam os elementos pictóricos ornamentais em fingimentos, bem como alguns exemplares da arquitetura civil, conforme já tratado.

Dentro do recorte temporal e territorial proposto por essa tese, apresentamos e analisamos os conjuntos de tetos e elementos pictóricos das seguintes edificações da sede de São José:

1. Matriz de Santo Antônio: 18 tetos pintados, dois perdidos irreversivelmente;
2. Capela de Nossa Senhora do Pilar: um teto.
3. Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos: dois tetos;
4. Capela de Nossa Senhora das Mercês: dois tetos;
5. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, três tetos.

Nas edificações, os tetos terão apresentação e análise não isoladamente, mas como componentes elementares para a complementação da ornamentação de cada ambiente e sua estrutura arquitetônica, especialmente com as pinturas complementares. Também compreender a maneira em que foram inseridos nas espacialidades e como os componentes ornamentais dialogam entre si.

4.1 A Matriz de Santo Antônio⁹⁴ e o esplendor barroco

O Arraial de Santo Antônio teve instalação por volta de 1702 e em 1710 se criou a Irmandade do Santíssimo Sacramento. Uma das primeiras iniciativas da irmandade foi a substituição da capela primitiva por um templo mais adequado, amplo e ricamente decorado. A localidade logo passou a ser conhecida como Arraial Velho do Rio das Mortes, após a instalação do Arraial de Nossa Senhora do Pilar – o Arraial Novo, que veio ser a atual São João del-Rei (VELOSO, 2013, p. 15). A produção de ouro propiciou ao arraial edificar um templo maior e magnífico, com o que melhor havia de materiais, mão de obra e estilo⁹⁵. Ao longo do século XVIII, internamente, a edificação passou por obras significativas, a última ocorreu em 1788, para a instalação do órgão, adquirido na cidade do Porto, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. Externamente, teve sua fachada frontal reconstruída, com projeto arquitetônico de Antônio Francisco Lisboa, o

⁹⁴ Matriz de Santo Antônio - Rua Padre Toledo, 2, Centro - Tiradentes-MG - CEP: 36.325-000

⁹⁵ Livro 2 de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760.

mestre Aleijadinho, de 1810⁹⁶. A edificação se destaca no conjunto arquitetônico e paisagístico, por sua localização e volumetria.

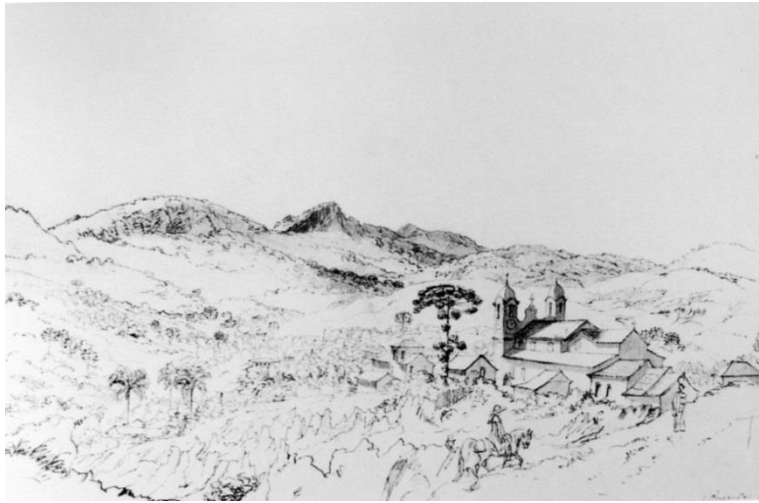


FIGURA 226: “Vista da cidade de São José del Rei, Minas Gerais, 1824”. Lápis, nanquim e aguada/papel; 25,5 x 37 cm. Autor: Johann Moritz Rugendas. (DIENER; COSTA, 2012, p. 289).



FIGURA 227: Fachada frontal da Matriz de Santo Antônio. Edificação de 1710, projeto da fachada de autoria de Aleijadinho, 1810. Fotografia do autor, 2015.

Na década de 1730, as obras de construção do “acrescentamento” da matriz prosseguiram, mas havia falta de recursos. Em 1733, a construtora, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, encaminhou ao rei Dom João V um pedido de esmola, pois com

⁹⁶ “Segundo a reportagem do jornal “A Noite” de 21/4/1938 e a notícia publicada na “Gazeta Comercial” de Juiz de Fora em 15/5/1938 por José Lopes Sobrinho, foi constatado em página esparsa de um livro de receita e despesa da Matriz de S. José del Rei, um lançamento do seguinte teor: “ pagou-se ao Aleijadinho pelo risco do frontispício da Matriz 10 oitavas.” (DEL NEGRO, 1961, p. 173)

“grande despesa das fazendas fizerão huma Igreja nova de paredes mistas de taipa de pilão pela antiga ser de pau a pique pequena e se achar arruinada [...] e continuar a ornar a dita Igreja por se achar por forrar e assoalhar e fazer retábulos, dourados e ornamentos precisos para o culto divino e veneração do Santíssimo Sacramento [...] (1733. D.F. Cód. 47- APM - pág. 187). A Irmandade já havia dispendido muitos recursos e se achava impossibilitada para prosseguir com as obras. Em despacho de 9 de abril de 1736, assinado por Domingos da Silva, concedeu uma ajuda para o prosseguimento das obras:

[...] tem muito adiantada a obra da sua Igreja em que tem feito considerável despesa pela capacidade dela, me parece que estão em termos de V. Maj^o lhes deferir (diferir) mandando-lhes dar a mesma ajuda de custo de tres mil cruzados por uma vez somente com que me parece se darão por bem deferidos (diferidos) sem embargos do mais que pedem e alegam na sua súplica [...]. (ALVARENGA, 1971, p.13)

Inicialmente, a Irmandade informou que havia gastado mais de 60.000 cruzados e que “necessitavam de mais outros 60.000 cruzados” (1734 - D.F. Cód. 4 - APM, pág. 187 v.)⁹⁷. Do montante solicitado, a coroa concedeu apenas os três mil cruzados.

A partir de 1751 a Matriz de Santo Antônio teve sua complementação ornamental com os tetos pintados, no corpo principal – a nave, capela-mor, nártex e coro. Posteriormente, com as obras de “acrescentamento”, outros ambientes também receberam tetos pintados. O conjunto se constituía por dezoito tetos.

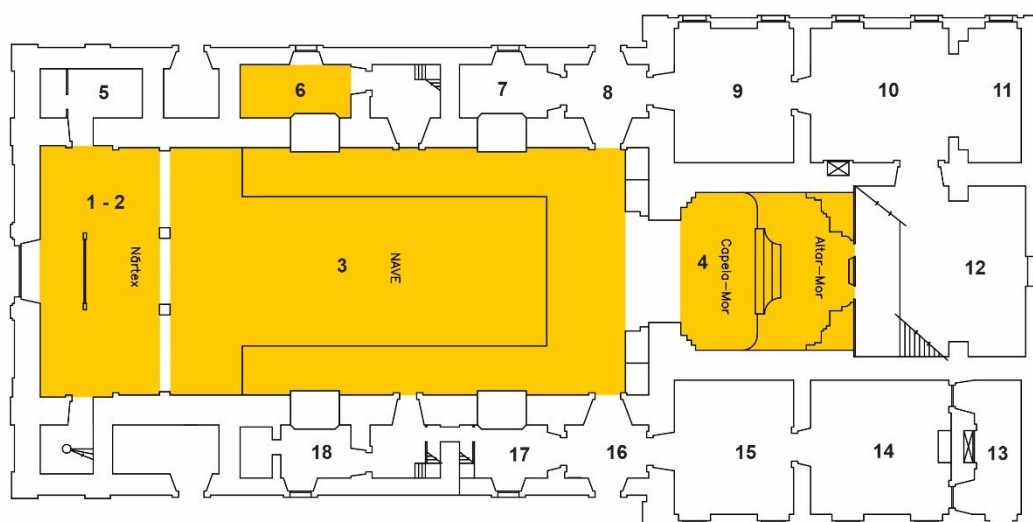
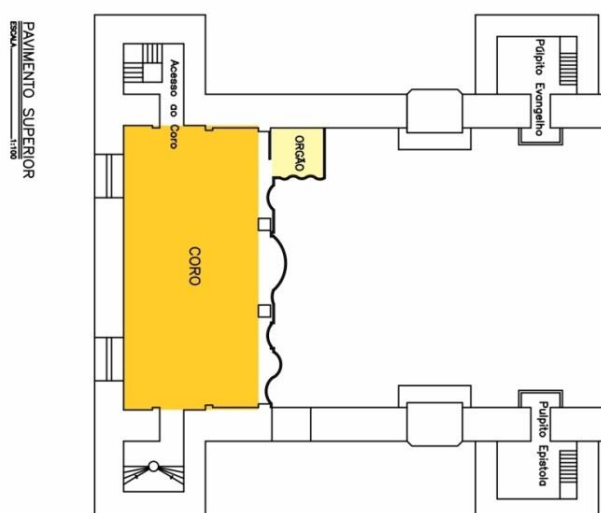


FIGURA 228: Planta I – Matriz de Santo Antônio, destaque para os ambientes com tetos pintados por Antônio de Caldas, 1751/1752. Números 1-2 nártex e coro, 3 nave, 4 capela-mor, 6 barrado do Consistório da Irmandade da Caridade. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.

⁹⁷ Ver transcrição dos documentos (ANEXO IV).

FIGURA 229: Planta II – Matriz de Santo Antônio, com destaque para o ambiente do coro, com teto pintado por Antônio de Caldas, 1751/1752 e o órgão, dourado e pintado por Manoel Victor de Jesus. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.



A documentação da primeira fase da construção, ou como registrado “acrescentamento” da Matriz de Santo Antônio⁹⁸ se perdeu, com o desaparecimento do primeiro *Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento* (1710-1736). O *Livro 2 de Receita e Despesas* (1736-1760) subsiste e graças a iniciativa do Monsenhor José Maria Fernandes, então diretor do Museu de Regional de São João del-Rei, que realizou pesquisa e transcreveu diversos documentos desse e encaminhou ao SPHAN-RJ (SILVA TELLES, 1971, p. 107). Através desse trabalho, da obra do “acrescentamento” dessa edificação, pesquisadores como Germain Bazin e Carlos Del Negro⁹⁹ tiveram acesso às informações; as quais subsidiaram, ainda, no tocante à Vila de São José, a obra de Judith Martins, o *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, publicado em 1974.

Na década de 1730, a estrutura principal da Matriz de Santo Antônio já se encontrava praticamente pronta e a frente dos trabalhos estava o mestre carpinteiro português Pedro Monteiro de Souza¹⁰⁰. No período de 1736/7 se registrou pagamento pelos seguintes trabalhos e materiais:

⁹⁸ Tombamento Federal Individual pelo IPHAN, registrado como Matriz de Santo Antônio (Tiradentes, MG). Denominação: Igreja Matriz de Santo Antônio. Processo: 405-T-49. Livro: Belas Artes Vol. 1, N° de Inscrição: 329, N° da folha: 69, Data: 29 de novembro de 1949.

⁹⁹ Em sua obra *Escultura Ornamental do Brasil*, editado pela Escola de Arquitetura da UFMG, em 1961, no vol. I, p. 176-183, Del Negro publicou as anotações feitas pelo Monsenhor José Maria Fernandes, mas sem referenciar a procedência.

¹⁰⁰ Pedro Monteiro de Souza – Em Braga, onde nasceu em 1699, foi um entalhador que granjeou grande prestígio pois realizou retábulos para algumas das mais conceituadas igrejas da cidade [...] Deve ter migrado para Minas por volta de 1730, para a vila de S. José do Rio das Mortes [...] (PIRES, 2016, p. 80)

Pedra para escada; taipa do acrescentamento; alicerce de pedra, madeira e jornais de oficiais, jornais e caixilho do óculo grande; esfera, varões e cruces das grimpas; varões dos Anjos; pregos, chumbo, folha de flandres; tintas e óleo, pães de ouro, mordente; ferragem para portas e janelas, pano de para as empanadas.....4.383\$587. (DEL NEGRO, 1961, p. 176)

O mestre carpinteiro Monteiro de Souza recebeu ainda pelas jornadas de trabalho nos períodos de 1737/8, 1741/42, depois há registros de pagamentos a “oficiais de Carpintr^o”, mas não apareceu mais o seu nome.

O nome do entalhador João Ferreira, autor do conjunto da talha joanina, lançado pela primeira vez entre 1739/40:

Ao entalhador João Ferr^a de jornaes de 13 de Julho, eimpereytada.....254^{as}
(DEL NEGRO, 1961, p. 182)

No período de 1740/41:

Paredes da capp^a Mor
Por “o q dey a João Ferreira Sao Payo do ajuste dad^a obra.....316^{as} 3/4
Por “o q dey mais ao d^o do forro dos obulos, cantoneiras e forro por dentro do Arco”.....30
(DEL NEGRO, 1961, p. 183)

João Ferreira ainda recebeu pagamentos em 1746/47, 1747/48, 1748/49, 1749/1751 - “P. jornaes de entalhador”. Seu nome, João Ferreira, com o passar do tempo teve alterações: João Ferreira São Payo, João Ferreira S. Payo e finalmente João Ferreira Sampaio, que assim acabou conhecido. Nessa documentação há registro de outro pagamento:

Pg. a José Per^a S. Paio de ocar queimado p^a as portas da Igr^a.....1 ½
(DEL NEGRO, 1961, p. 183)

Pode ser que José Pereira e João Ferreira tenham a mesma origem, a localidade de São Paio¹⁰¹, no norte de Portugal. Segundo as anotações do Monsenhor Fernandes,

¹⁰¹ 1. São Paio – denominação comum de localidades em Portugal, como São Paio (Gauveia), São Paio (Alcos de Valdevez), São Paio (Vila do Conde), São Paio (Guimarães), São Paio de Merelim (Braga) e outras. 2. São Paio de Córdova (912-916), conhecido como São Paio, Sampaio ou São Pelágio, nascido no início do século X, na Galiza, um jovem santo cristão, venerado no dia 26 de junho pela Igreja Católica, especialmente em Espanha e Portugal.

“João Ferreira Sampaio é o autor das talhas do côro, do arco-cruzeiro e da respectiva tarja, das paredes da capela-mor e adaptação do altar-mor” (DEL NEGRO, 1961, p. 182). É de sua autoria o conjunto de talha joanina que compõe a ornamentação do corpo principal da Matriz de Santo Antônio. Sobre esse interior, Germain Bazin (s./d., p. 348) registrou:

A capela-mor de Tiradentes foi executada entre 1739-1741 pelo entalhador João Ferreira Sampaio. Ela é um dos mais admiráveis conjuntos de talha do Brasil. Em nenhum outro lugar, exceto, talvez na capela-mor de Tibães, em Portugal, a talha atingiu tamanha força de expressão espacial como nas formidáveis reviravoltas de volutas douradas [...].

Mais recentemente, o pesquisador português Eduardo Pires de Oliveira, especialista em talha, registrou em sua obra *Minho e Minas Gerais no Século XVIII* (2016, p. 98):

[...] depois de alguns bons retábulos do período nacional, sobreveio um conjunto de obras joaninas, que puderam conviver, como na matriz de Tiradentes, e a exemplo do que aconteceu conosco.

No período joanino iremos já encontrar excelentes retábulos, executados de modo exímio um pouco por todo lado. E o cume é atingido na igreja matriz de Tiradentes, cuja capela-mor tem uma talha tão túrgida, tão imponente, tão voluptuosa, tão sensorial que mais parece uma obra que se integra perfeitamente na natureza tropical quando ela está pujante, após o período das grandes chuvas [...].

Conforme observado por estes dois pesquisadores, a ornamentação joanina da Matriz de Santo Antônio se destaca pela exuberância. Trata-se de talha densa, profunda, movimentada e elegante. Especialmente a capela-mor, toda revestida por elementos artísticos, com suas ilhargas, onde se destacam duas telas a óleo de grandes proporções, com amplas molduras ovais e douradas, de autoria de João Batista da Rosa, executadas entre 1738-1739. As pinturas apresentam as cenas da *Última Ceia*, *Bodas de Caná*¹⁰² e ainda tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, usada para encerrar o altar-mor durante a Semana Santa. O pintor ainda realizou outros pequenos trabalhos para a construtora da igreja, conforme os registros feitos pelo tesoureiro Silvestre de Souza:

¹⁰² A pintura *Bodas de Caná*, de João Batista da Rosa, apareceu no ensaio de Hannah Levy, *Modelos europeus na pintura colonial*, publicado na Revista do SPHAN, Rio de Janeiro: 1944, vol. 8, p. 62-3, obra inspirada na estampa do livro *Vita, Passio, Mors et Resurrectio Jesu Christi*, editado por Adriano Collart e Joan Galle, em Antuérpia, sem data.

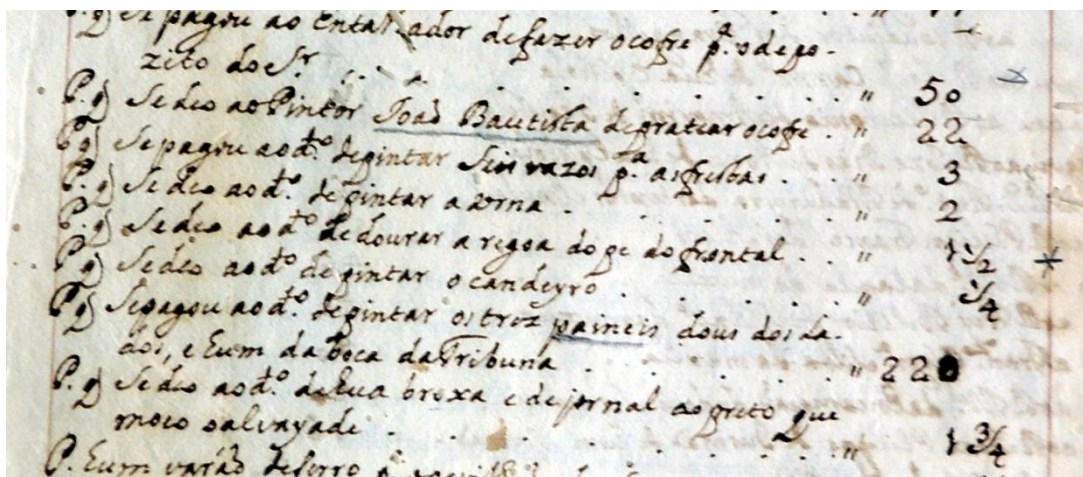


FIGURA 230: Detalhe da folha 27, do Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760; AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2021.

“Despesa q fez o Thezr^o desta Irmd^e do Santíssimo Sacramento Silvestre de Souza no anno de 1739 p. o de 1739”

[...]

P. q. se deo ao Pintor João Bautista de pratear o cofre.....	”.....22
P. q. de pagou ai d ^o de ointar seis vasos p ^a as frestas.....	”.....3
P. q. se deo ao d ^o de pintar a urna.....	”.....2
P.q. se deo ao d ^o de dourar a regoa do pé do frontal.....	”...1 1/4
P.q. se deo ao d ^o de pintar o Candeyro.....	”.....1/4
P. q. se pagou ao d ^o de pintar os trez painéis dous dos la dos, e hum da boca da Tribuna.....	”.....220
P. q. se deo ao d ^o de huma broxa e de jornal do preto que moco salvayade.....	”.....1 3/4 ¹⁰³

As pinturas de Batista da Rosa apresentam a paleta sóbria e os personagens alocados em ambientes arquitetônicos elegantes, receberam molduradas com expressivo requinte, que contribuem para a sofisticação ornamental. Especialmente as cenas das telas *Última Ceia* e *Bodas de Caná* tiveram fontes inspiradoras, através de impressos. A talha “gorda” se desenvolveu compondo variados elementos como os aplicados no arco-cruzeiro, nas cartelas das ilhargas, nas colunas e no trono – valendo-se de muitos elementos como colunas retas, formas conchóides, volutas, acantos, dosséis com lambrequins e pingentes, palmetas, guirlandas, anjos, atlantes, marmanjos, panejamentos, mascarões, entablamento, balaustrada e as figuras alegóricas: da Fé e da Fortaleza.

¹⁰³ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760, fl. 27.



FIGURA 231: *As Bodas de Caná*, óleo sobre tela de João Batista da Rosa, 1738-1739, capela-mor da Matriz de Santo Antônio. Foto do autor, 2019.

O camarim, pelo qual João Ferreira recebeu pagamento pelos “jornaes” em 1747/48, tem trono composto por conchas agigantadas e robustas volutas, tudo encimado por uma cabeça de serafim, que abriga a imagem do padroeiro. Ao fundo, onde está o orago, encontra-se um círculo em aureola, preenchido com cabecinhas angelicais e muitos frisos com entalhes variados. No período da Semana Santa a boca do camarim do altar-mor era fechado com a tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*¹⁰⁴, já referida. Os viajantes estrangeiros, Johan Emanuel Pohl e Richard Burton quando visitaram a Matriz fizeram referências a esse painel que estava exposto.¹⁰⁵ Essa pintura apresenta um conjunto de personagens em composição bastante semelhante aos das telas das ilhargas da capela-mor, além da paleta sóbria, destaca-se no fundo uma paisagem arquitetônica. O santo aparece ao centro da composição, paramentado, com a custódia e a hóstia

¹⁰⁴ *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia* – Durante uma pregação sobre a eucaristia, um homem levantou-se dizendo: “Acreditarei que Cristo está realmente presente na Hóstia Consagrada, quando vir o meu jumento ajoelhar-se diante da custódia com o Santíssimo Sacramento”. O santo aceitou o desafio. Deixaram o animal três dias sem comer e beber. No momento e lugar pré-estabelecidos, apresentou-se Antônio com a custódia ao herege com o seu jumento. Mesmo faminto, o animal deixou de lado o alimento e a água que lhe ofereceram, para se ajoelhar diante ao Santíssimo Sacramento. (Disponível em: <http://www.santoantoniodf.com.br/o-jumento-se-curva-diante-da-eucaristia/#>, consultado em 16/12/2020).

¹⁰⁵ [...] O retábulo sob o dossel de madeira dourada representa Santo Antônio, realizando o milagre dos animais. Ele faz a demonstração com entusiasmo. O povo, sem dúvida “céticos” e “nescios infieis”, recusa-se a adorá-lo, mas o outrora turbulento asno, novo exemplo de zelo sem conhecimento, cai, humildemente, de joelhos [...] (BURTON, 1976, p. 131) Ver esses e outros registros de viajantes sobre a Matriz de Santo Antônio e as pinturas. Ver esse e outros registros no ANEXO V.

consagrada; dois acólitos o acompanham com velas acesas. Os outros personagens fitam o santo, enquanto o animal se ajoelha diante do santo, ante de comer¹⁰⁶.



FIGURA 232: *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, óleo sobre tela, autoria de João Batista da Rosa, 1738/17389 Acervo Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2017.

Essa tela acabou bastante danificada e foi retirada, por certo tempo ficou depositada na Capela de São João Evangelista. Após diversas solicitações locais ao IPHAN, passou por intervenção de restauro na década de 1970 (ACIPHAN-RJ). Atualmente, encontra-se exposta na nave¹⁰⁷, em frente ao órgão – mais a frente retornaremos a essa tela e sua situação de conservação. A ornamentação da nave e do coro recebeu talha joanina, salientada pelo contraste com os muros brancos.



FIGURA 233: Detalhe da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, óleo sobre tela, autoria de João Batista da Rosa, 1738/1739. Acervo Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2017.

¹⁰⁶ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

¹⁰⁷ Das telas que fechavam boca de camarim de altar-mor, durante a Semana Santa, peças em grandes dimensões, subsistem raras, uma delas encontra-se na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, obra da oficina do Mestre Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), no momento em precária conservação e sem local adequado para exposição.

Em algumas igrejas mineiras dedicadas a Santo Antônio, especialmente em barrado de capela-mor, aparecem milagres, mas não *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*. Esse milagre figura em algumas obras de tetos e barrados de azulejos de igrejas e capelas do Nordeste do Brasil, cada obra com suas peculiaridades, soluções composicionais e suportes diferentes.



FIGURA 234: Detalhe do teto pintado da igreja do Convento de Santo Antônio de Igarassu-PE, séc. XVIII, com a cena do milagre *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 235: Detalhe do teto pintado da igreja do Convento de Santo Antônio de João Pessoa-PB, séc. XVIII, *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*. Fotografia do autor, 2019.

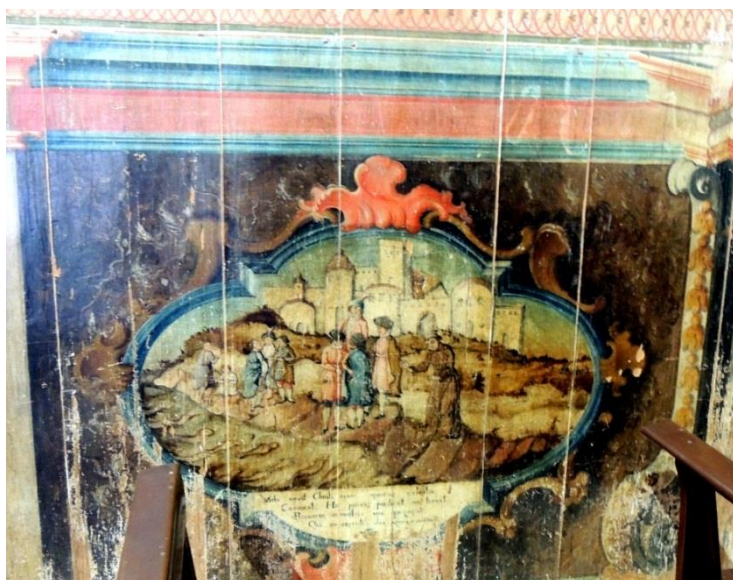


FIGURA 236: Detalhe do barrado de azulejos da capela do Convento de Santo Antônio, de Recife-PE, *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, séc. XVIII, autoria: desconhecida Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 237: Detalhe do barrado de azulejo do Convento de Santo Antônio, Recife-PE. *Santo Antônio pregando aos peixes*. Século XVIII, autoria: desconhecida. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 238: Detalhe do barrado da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Itaverava-MG. *Santo Antônio pregando aos peixes*. Têmpera sobre madeira, século XIX. Autoria: Manoel da Costa Ataíde. Fotografia do autor, 2019.



Vários milagres de Santo Antônio tiveram representações em pinturas de tetos e barrados, *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia* e *Santo Antônio pregando aos peixes* se tornaram populares, mas o milagre mais representado de todos é o santo com o Menino Jesus no colo, porque os dois foram observados num barco, em colóquios.

Nos ambientes profusamente ornamentados da Matriz de Santo Antônio de São José, destacam-se os tetos pintados, o da capela-mor, o da nave, do nártex e do coro. Segundo os registros, obras do mestre pintor, o português, Antônio de Caldas, provavelmente um dos integrantes da oficina de João Ferreira. Antes do pintor e dourador entrar em cena, a Irmandade do Santíssimo Sacramento anotou “Promeças q. se fizeram p^a a pintura e dourado da Igreja”, com ampla mobilização entre os irmãos para levantar os recursos para as obras e um dos maiores colaboradores registrados foi Marçal Cazado

Rotier¹⁰⁸. As irmandades instaladas na Matriz também contribuíram, a Irmandade das Almas com 75\$000, a Irmandade do Terço com 37\$000 e a Irmandade dos Passos com 100\$000. O total arrecadado foi de 5.456\$400 e o gasto com ouro de 3.614\$782¹⁰⁹. Entre 1747/48 e 1749/50 (DEL NEGRO, 1961, p. 178) respectivamente, encontram-se as primeiras informações sobre pintura dessa igreja:

Taboado p^a o guarda-pó de toda Igreja cap^a Mor, coro, torres e andaime p^a a pintura..... 464 ³/₄ 3
 Pello q sepagou a 4 off.^{ais} que defizerão o Andaime do Corpo da Igreja e fizerão o da Capella Mor..... 18 ³/₄ 3

Através dessa sequência de registros, denota-se que, primeiramente se pintou o teto da nave e logo o da capela-mor. A referência seguinte, registrada no período de 1751/52, no Livro de Receita e Despesas da ISS, na folha 105, apresentou:



FIGURA 239: Livro de Receita e Despesa da ISS, 1734-1760, folha 105, pagamento ao pintor Antônio de Caldas, pelo trabalho de pintura e douramento da igreja. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2021.

¹⁰⁸ O franco-português Marçal Cazado Rotier emigrou para Minas e se instalou na vasta Fazenda do Córrego, construiu a ponte sobre o Rio das Mortes, no local que se tornou conhecido como Porto Real da Passagem e manteve o direito da cobrança do pedágio de quem precisasse utilizá-la (NASCIMENTO, 2020, p. 50); seu nome aparece em diversos documentos nos livros das irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nosso Senhor dos Passos, ele foi um dos maiores colaboradores para as obras de “acrescentamento” da Mariz de Santo Antônio. (AEDSJDR – Museu da Liturgia, São João del-Rei)

¹⁰⁹ Livro 2 de Receita e Despesa, Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760, folhas 91-93.

Despesas da obra, e pintura, e dourado da Igreja Matriz desta V^a

P. 7 200 por que se ajustou a dita obra com o pintor Antonio de Caldas na forma do termo fl 37 do L^o das Eleicoins, que se satisfaz por mão do Provedor Marçal Cazado Rotier, e meiya mão fica a quitação do mesmo pintor, que sendo necessario entregará.....”7.200\$000
Pelo que excede a Receita e despesa cuja quantia passa
Para a mão do novo Thezoureiro Manoel [...].7\$289
7.200\$289¹¹⁰

Infelizmente, subsistem apenas as informações acima. Provavelmente, deve ter existido “o termo fl 37 do L^o das Eleicoins”¹¹¹, com as informações sobre a contratação e orientação da comitente para a execução da ornamentação pictórica que seria realizada pelo mestre pintor Antônio de Caldas, conforme praxe entre as partes interessadas – comitentes e contratados. Apesar das informações reduzida, conclui-se que as “pinturas” e o “douramento” do conjunto de talha da Matriz de Santo Antônio foram executados por esse mestre. Outros trabalhos específicos de pinturas tiveram registros de pagamento, com os devidos nomes registrados, conforme tratados mais a frente.



FIGURA 240: Interior da Matriz de Santo Antônio, do Ouro Branco, à direita o retábulo de São Miguel, dourado pelo mestre pintor Antônio de Caldas, em 1745, segundo o termo de ajuste firmado entre o pintor e a Irmandade de São Miguel e Almas. Fotografia do autor, 2017.

¹¹⁰ Livro de Receita e Despesa da ISS, 1734-1760, folha 105.

¹¹¹ Encontramos o documento referente ao pagamento ao pintor Antônio de Caldas, mas não o “do termo fl. 37 do L^o das Eleicoins”.

Em período anterior, em 1745, Antônio de Caldas se encontrava a trabalhar no douramento do retábulo de São Miguel, da Matriz de Santo Antônio, do Ouro Branco (PEDROSA, 2019, p. 238), provavelmente, acompanhava com a oficina de João Ferreira. No termo de ajuste, de 15 de dezembro de 1745, registrou-se “Antonio Caldas mestre pintor”¹¹², sou seja, já reconhecido pelo seu ofício de pintar e dourar, antes mesmo de atuar na Matriz da Vila de São José.



FIGURA 241: Interior da Matriz de Santo Antônio, de São José, dourado pelo mestre pintor Antônio de Caldas, entre 1751/52. Fotografia do autor, 2017.

Conforme o recebido, “Despeza de Obra, epintura, edourado da Igreja Matriz desta V^{ap}”, o mestre pintor Antônio de Caldas recebeu a vultosa quantia de 7.200\$000 da Irmandade do Santíssimo Sacramento, de São José. Seus trabalhos como dourador e pintor contribuíram para criar uma unidade plástica e visual na ornamentação do templo.

¹¹² Aos quinze dias do mês de dezembro de mil setecentos e coarenta e sinco anos nesta Matriz de S. Antonio do Ouro Branco estando a Meza o Juiz e mais oficiais e Irmãos da Irmandade de Sr. Miguel e Almas concordarão [ilegível] senão farão festa alguma sem q. primeiyo se dourar o retablo do s.ro sto. Em q todas uniformemente convierão e logo se ajustarão com Antonio Caldas mestre pintor p.a fazer a d.a obra por preço [ilegível] de trezentos cincoenta mil [ilegível] como melhor consta da obrigação q. o d.o pagou (...). Arquivo Eclesiástico do Arcebisado de Mariana. Irmandade das Almas, Mariz de Santo Antônio de Ouro Branco, 1731-1786, fl. 37 v.. (PEDROSA, 2019, p. 238)

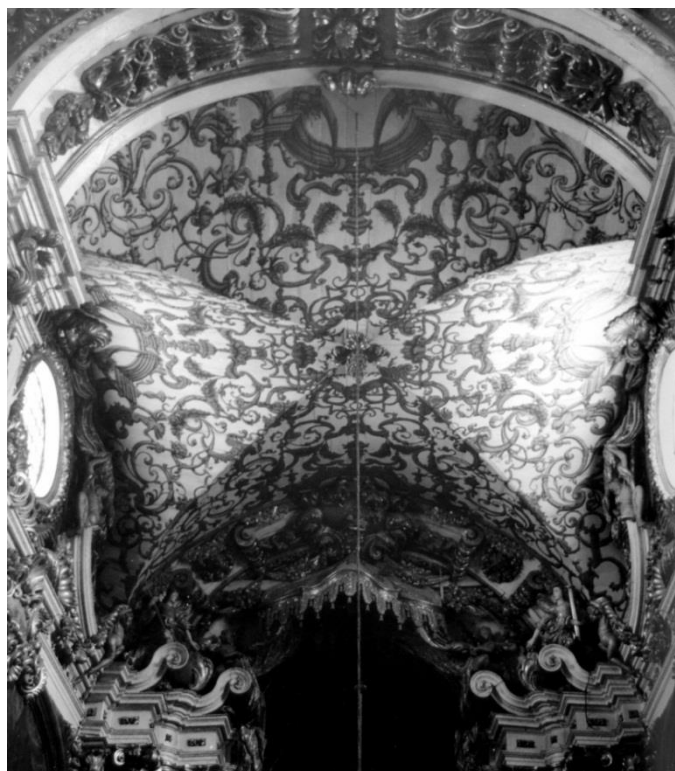


FIGURA 242: Teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, antes da restauração, com o uso de cera de abelha. ACIPHAN-Rio de Janeiro, década de 1940. Fotografia sem indicação de autoria.

Na talha, douramento e pinturas prevalecem homogeneidade na qualidade, no domínio das técnicas e soluções plásticas¹¹³. Porém, chama-nos a atenção a solução para o modelo de forro e o tipo de pintura que complementa sua ornamentação. A solução para o teto da capela-mor, em abóbada de aresta quadripartida, tem pouca volumetria e ao centro, um florão dourado ladeado por folhas de acanto, dividi as faces da abóbada. A pintura é em ouro e têmpera, com sombreado em tom marrom escuro, que salienta os volumes. O fundo, originalmente branco, propiciava maior contraste entre os tons. Após a intervenção de restauração, com a utilização de cera de abelha, os tons fortes do ouro e do branco do fundo, perderam o contraste. Mesmo na fotografia em preto e branco, da década de 1940 (ACIPHAN-RJ), observa-se o acentuado contraste entre os tons dos elementos da edificação dos tetos, dos retábulos e das paredes.

¹¹³ Análise *in loco* feita pelo autor, em 2019.



FIGURA 243: Teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, abóbada quadripartida, têmpera e ouro sobre madeira, cerca de 1751. Autor Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

A composição dessa pintura apresenta ampla gramática pictórica do proto-barroco. Uma face pintada teve espelhamento nas demais e provavelmente o autor usou o cartão para o traçamento. Na base, ao centro, há um semiarco elevado, com uma ânfora maior centralizada e nas laterais ânforas menores, ladeadas por cariátides com os seios expostos. Há uma profusão de elementos antropomórficos e fitomórficos. As formas vegetais se desenvolvem em rolos, três guirlandas de flores a cada lado – que saem da boca de pequenos mascarões perfilados, conectados à ânfora central, encimada por concha, de onde saem desenhos simétricos para fechar a composição com outra concha bem mais volumosa¹¹⁴.



FIGURA 244: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com destaque para elemento arquitetônico, ânfora, cariátide, mascarão, guirlanda de flores e elementos fitomórficos. Têmpera e ouro sobre madeira, cerca de 1751. Autor Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

¹¹⁴ Análise *in loco* feita pelo autor em 2019.

O entablamento circunda as laterais e chegam até a boca do camarim, cria movimentação, as pontas terminam em formas de volutas bastante acentuadas. Pintado em tom claro, em fingimento bem delicado, tanto que para ser percebido precisa de atenção. Esse mesmo tom claro faz fundo para as grandes telas de João Batista da Rosa e as demais partes das ilhargas. Ainda na parte interna da capela-mor, na estrutura que compõe o arco-cruzeiro, sobre fundo claro, aplicou-se uma pintura com elementos brutescados, em tom vermelho. Uma faixa pintada exatamente ao lado da coluna mais densamente trabalhada, tão exageradamente entalhada que parece perder sua função de sustentação arquitetônica.

FIGURA 245: Detalhe da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com coluna entalhada e brutesco pintado. Têmpera sobre madeira. Fotografia do autor, 2019.

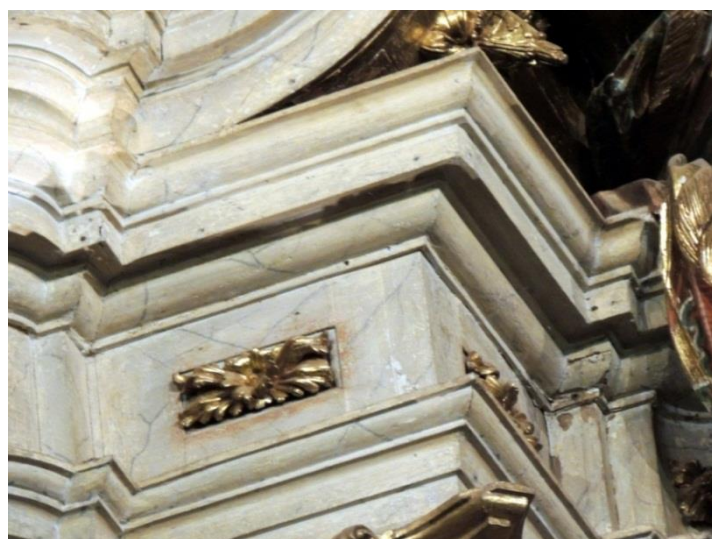


FIGURA 246: Detalhe do entablamento da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com marmorizado claro. Têmpera sobre madeira. Fotografia do autor, 2019.

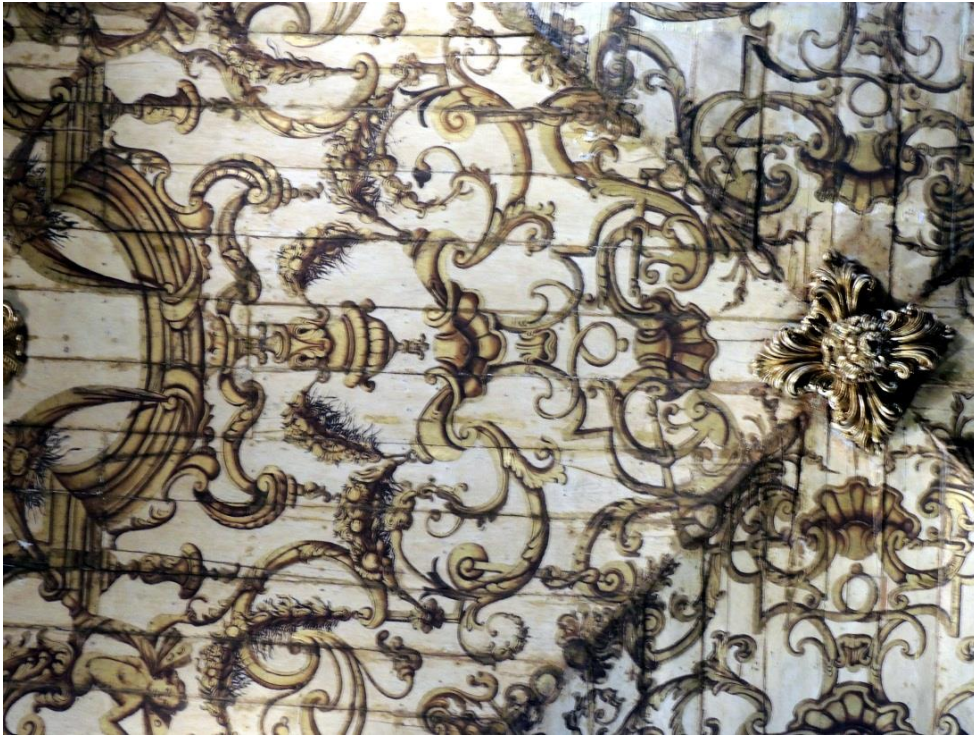


FIGURA 247: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, com florão central. Têmpera e ouro sobre madeira. Autoria Antônio de Caldas. Fotografia do autor, 2019.

As pinturas executadas por Antônio de Caldas nos tetos da Matriz de Santo Antônio têm sido destacadas pelo pesquisador português Vitor Serrão (2012, p.183-200), como exemplo de manifestação da excelência obtida nessa arte, ao inserir a influência das *ferroneries* de origem ítalo-flamengas, do período arcaizante, associadas ao brutesco nacional. Uma obra que contempla tanto o brutesco arcaico quanto o brutesco nacional.

O brutesco, segundo o dicionário de Bluteau (1789, p. 200): **1.** Grutesco¹¹⁵, brutescos de relevos, bestiões¹¹⁶; **2.** Das coisas não artificiais, que estão como na natureza. Já em Carvalho (1977, p. 5) **1.** ANÔNIMO. Estudo decorativo ornamental com vários elementos de <<brutescos>>, mascarões, tabelas, grifos, cornucópias de frutos, fitas com laços, destacando-se na parte inferior uma ânfora ornamental à maneira de Quinhentos; **2.** ANÔNIMO. Estudo de metade de um ornato com brutesco, elementos decorativos de animais, folhas de acanto, cornucópias, vasos, pérolas. Brutesco e Grutesco, segundo Bluteau, têm a mesma origem e definem uma linguagem, ou um gênero, utilizada na

¹¹⁵ Grutesco, adj. brutesco; pintura, ou escultura em que se representam grutas, ou se orna com figuras de folhas, caracões, e outros insectos, penhascos, penedos, arvores, &c. (BLUTEAU, 1789, p. 672)

¹¹⁶ Bestião. V. bastião. Bestiões no pl lavor relevado de grutescos em pedra, ou prata lavrada e outros metaes. (BLUTEAU, 1789, p. 180)

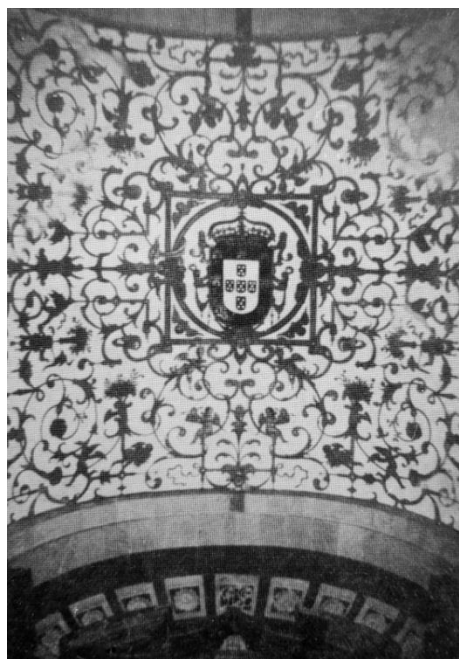
pintura e escultura. Definição semelhante à registrada por A. Ayres de Carvalho, no *Catálogo da Coleção de Desenhos, da Biblioteca Nacional de Lisboa* (1994).

O brutesco tão usado nas artes em Portugal alcançou autonomia e teve o seu auge no reinado de Dom Pedro II e se estendeu pela metade do reinado de Dom João V. Torna-se necessário compreender a diferença entre “grutesco” ou “grotesco” e “brutesco”. Embora as palavras tenham sonoridades próximas, bem como a caligrafia, mesmo que pareça corruptela uma da outra, são distintas e se referem a coisas diferentes. O “grotesco” vem de *grottesche*, a ornamentação da *Domus Aurea*, a casa dourada do imperador Nero, em Roma; visitada pela primeira vez em 1480:

A tradição dos *grottesche* renascentistas, difundidos pelas gravuras italianas de Agostino Veneziano, Zoan Andrea de Mântua, Nicoletto da Modena e outros, mas não pode ser considerada um seu mero sucedâneo, quando a sua utilização seguiu uma cenografia mais larga e autónoma, e a gramática usada divergiu radicalmente dos caprichos paganizados do grotesco clássico, dando peso, sim, às complexas folhagens acânticas, aos meninos-anjos, aos frutos, às aves, aos festões e às cartelas com símbolos eucarísticos. (SERÃO (2012, p. 183)

O grotesco passou por adaptações e teve difusão através das gravuras. Mas sua origem “profana” acabou por receber críticas por parte dos censores contrarreformistas. Mesmo assim, algumas edificações receberam ornamentações brutescadas em *ferroneries*, como a Igreja de Santo Agostinho, de Vila Viçosa, Portugal (SERRÃO, 1990/2, p. s/nº)

FIGURA 248: Teto brutescado com *ferroneries*, capela-mor da Igreja de Santo Agostinho, Vila Viçosa, Portugal. Tipo “brutesco arcaico”, terceiro quartel do séc. XVII. (SERRÃO, 1990/2, p. s/nº)



Aos poucos, as *ferronerias* passaram por substituições pela folhagem acântica, principalmente na produção dos azulejos, criados por Antônio de Oliveira Bernardes, que teve enorme demanda. O *grotesche*¹¹⁷ de raiz ítalo-flamenga teve uso amplo, especialmente durante o Maneirismo, em diversos elementos como tetos, retábulos, iluminuras ou vinhetas de livros, mas não atingiu uma linguagem cenográfica como o brutesco alcançou (SERRÃO, 2012, p. 191). As informações circulavam principalmente através dos impressos e “na maioria das vezes os artistas copiavam as gravuras vindas principalmente da Itália.” (MELLO, 1998, p. 175)

A partir da Restauração Portuguesa (1640-1668), ocorreu uso generalizado do brutesco no campo ornamental, empregando-se formas túrgidas e mais efeitos cenográficos, já a abrir caminhos para o Barroco do final do século XVII. O brutesco esteve presente por longo período e seu auge ocorreu no próspero reinado de D. Pedro II, mas repercutiu no período joanino do Magnânimo – quando “se desenvolveu a fase mais intensa e brilhante da pintura brutescada” (SERRÃO, 1990/02 p.124). O Brutesco Compacto ou Brutesco Nacional – com força cenográfica e originalidade, com unicidade artística ornamental, atingiu dimensão nacionalizada, em consequência do isolamento de Portugal, ocorrido após da Restauração.

Ao adentrar as décadas de Setecentos, o brutesco continuou presente e teve reprodução em diversas regiões do território luso e além-mar – especialmente no Brasil, Angola, Índia, a cobrir tetos lisos, em abóbadas, em caixotões e outros elementos ornamentais, em consequência da demanda dos comitentes, inclusive das encomendas régias. Conforme destacou, o pesquisador Magno Moraes Melo:

Portugal pretendeu estrar presente no processo de efervescência cultural contemporânea, mas, por circunstâncias específicas da própria época e momento cultural, toda mentalidade ficou presa à tradição vinda desde o século de Seiscentos. (MELLO, 1998, p. 177)

Mesmo com a presença do pintor Vincenzo Bacherelli a difundir o novo gosto pictórico, a quadratura, já em voga em Roma e Florença, e a formar novos pintores nessa categoria, conforme já exposto.

Ao longo de sua ocorrência, os brutescos estiveram associados às talhas gordas e douradas, às telas e à azulejaria monocromática, entre a “resistência” e a “renovação”. Ocorreram atualizações dos modelos vernaculares, adaptaram e redimensionaram para

¹¹⁷ Segundo Germain Bazin (1980, p. 226), essa ornamentação se chamava *grotesche*, “Esta ornamentação de arabescos será imitada em toda Europa”.

situações mais teatralizadas, mais barrocas. A própria ornamentação brutescada se abriu para dar espaço às experiências da pintura ilusionista:

[...] rasgando a rotina planimétrica e ousando sugerir planos distintos e efeitos de rasgamento perspéctico – assim se explicando que alguns bons artistas da “quadratura” ilusionística também trabalhassem o brutesco e que certos clientes dotados de maior exigência e referências internacionais também não desdenhassem encomendar obras importantes em fidelidade a esse figurino[...]. (SERRÃO, 2012, p. 194)

O Brutesco Compacto, ou Brutesco Nacional, manteve sua perenidade, abriu-se aos novos programas cenográficos do ilusionismo e do quadro recolocado, mas resistiu por ter conseguido uma caracterização e uma autonomia, mesmo diante a popularização das soluções pictóricas internacionalizadas pelo quadraturismo. Em certas edificações tetos brutescados, em abobadados ou em caixotões, dialogam com tetos com pinturas ilusionistas. Para facilitar a compreensão de desenvolvimento do brutesco, destacou os componentes do estilo, que aqui simplificamos:

1. Brutesco acântico - com enrolamentos florais, em fidelidade à planimetria e com tipologia de um modo geral mais simples, mesmo quando a execução complexa. [...] Ex: Igreja de Santa Maria de Óbidos;
2. O Brutesco de *'ferronerie'* - de gosto tardo-maneirista, inspirado em fontes clássicas, mas fundido com os repertórios tradicionais do Brutesco Compacto, mesmo em soluções não eruditas. [...]. Ex.: tecto da Matriz de Tiradentes, Brasil;
3. O Brutesco Compacto tradicional ou Brutesco Nacional, de larga expressão decorativa e cenográfica, usado em centenas de espaços religiosos. Ex: Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo;
4. O Brutesco de embutidos fingidos - mais raro, usado em casos específicos. Ex: tecto de uma sala da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães;
5. O Brutesco Compacto com aberturas ao *'quadraturismo'* ilusionístico, à cenografia e à tridimensionalidade barrocas. Ex: tectos pintados de S. Tiago de Évora. (SERRÃO, 2012, p. 197)

O conjunto de tetos pintados no corpo principal da Matriz de Santo Antônio, executados pelo mestre pintor Antônio de Caldas, entre 1751-52, integra-se no contexto de utilização vernácula do brutesco, para a dinamização total da ornamentação barroca, ao integrar arquitetura, talha e pintura. Mas, “sem qualquer intuito de polémica com o gosto de ilusão arquitectónica, entretanto adoptado na pintura de coberturas” (SERRÃO, 2012, p. 188). Entre uma ornamentação perspéctica ou brutescada, optou-se pela segunda. Definida e executada, nos falta a documentação sobre sua opção do termo assinado entre

as partes. Mas, conforme já exposto, quando o mestre pintor Antônio de Caldas executava esse conjunto pictórico brutescado, a pintura perspéctica já se encontrava em franco desenvolvimento, inclusive em Minas Gerais, com a obra de Antônio Rodrigues Bello, em Cachoeira do Campo, Ouro Preto ou na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Conceição do Mato Dentro.



FIGURA 249: Matriz de Santo Antônio, antes da intervenção de restauro. Década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão. Fotografia sem indicação de autoria. Acervo do autor.

O teto da nave da Matriz de Santo Antônio é em abóbada de aresta, apainelado, trifacetado, composto por dezoito caixotões, o primeiro a ser executado pelo mestre pintor Antônio de Caldas. Cada caixotão apresenta medalhão com cena litúrgica do Antigo Testamento ou elemento eucarístico (FIGURA: 253), centralizado, alguns ambientados em paisagens, envoltos por cartela de brutesco nacional (SERRÃO, 2012, p. 188); pintada a ouro e têmpera, com tom marrom para dar a volumetria e com o fundo originalmente em branco. As cenas receberam um friso saliente dourado, tabeira com pinturas nos cantos, separadas por molduras mais largas e entre cada uma destaca-se um florão dourado, com folhas de acanto. Os motivos das cartelas se apresentam aos pares¹¹⁸, repetem-se os motivos nas laterais; os centrais são diferentes, todos com variadas soluções antropomórficas, fitomórficas e zoomórficas – em volumosas guirlandas de

¹¹⁸ Na obra de restauro executada pelo IPHAN, na década de 1950, um dos caixotões foi montado fora da sequência.

flores, conchas, cornucópias¹¹⁹, guilochês, plumas¹²⁰ e cariátides com os seios expostos, mascarões, cachos de uvas, aves e ramos de trigo¹²¹. A leitura visual do teto da nave também acabou comprometida pelo uso da cera de abelha para afixar a camada pictórica e preencher as galerias abertas pelos insetos xilófagos. Como o teto da capela-mor, o da nave trava diálogo estreito com os demais elementos ornamentais entalhados, especialmente os retábulos. Na nave, com a presença do branco das paredes, há mais contrastes tanto com o teto pintado quanto com a talha joanina.

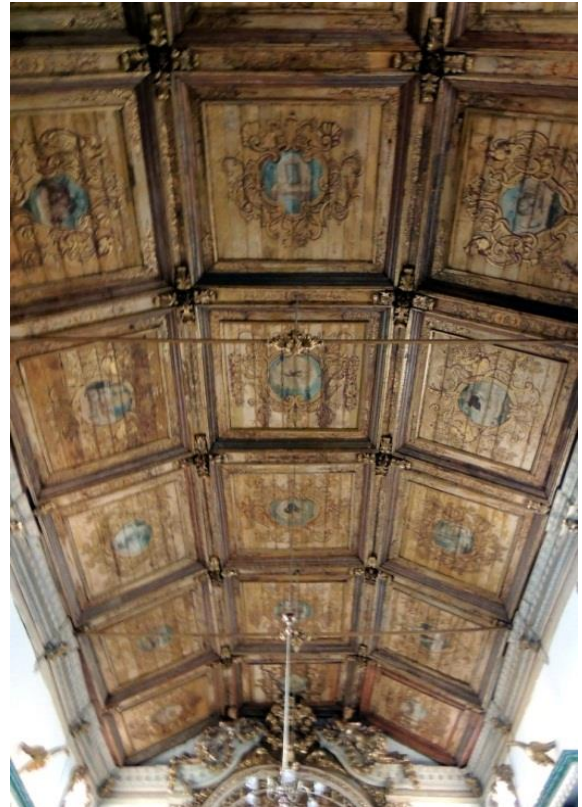


FIGURA 250: Detalhe de caixotão do teto da nave da Matriz de Santo Antônio.
“O Cordeiro de Deus”, ouro e têmpera, Antônio de Caldas, 1751-1752.
Fotografia do autor, 2019.

¹¹⁹ Cornucópia – um vaso corniforme que é apresentado cheio de flores, frutos e as vezes fitas, um atributo da abundância, símbolo da agricultura e do comércio. Elemento que teve ampla difusão a partir da obra de Cesare Ripa Perugino (1555-1622), *Iconologia overo Descrittione dell'Imagine Universal*, Roma, 1593; posteriormente teve outras edições que influenciaram a produção artística nos séculos XVII e XVIII.

¹²⁰ “O cocar de plumas que é tão vulgar na talha setecentista na velha metrópole é algo que deve pertencer a todo o Brasil e não apenas a Minas”. (PIRES, 2016, p. 83) – O cocar de plumas aparece também na pintura.

¹²¹ Análise feita pelo autor *in loco* em 2019.



FIGURAS 251,252: Teto da nave Matriz de Santo Antônio antes da intervenção de restauro, década de 1940, ACIPHAN-RJ e atual, fotografia do autor, 2019.

Sansão e o leão	Sol	Gedeão
Fênix	Elemento não identificado	O pelicano
Cacho de uva	Pães	Pão e vinho
Colunas com archotes	Árvore	Torre
Ramos de trigo	Cordeiro de Deus	O corço
Arca da Aliança	Coração de Jesus	Livro sagrado

FIGURA 253: Quadro com a disposição dos elementos representados nos caixotões, teto da nave Matriz de Santo Antônio, temas bíblicos e eucarísticos. Ouro e têmpera sobre madeira, destaque para os caixotões fora da ordem. Autoria do mestre pintor Antônio de Caldas, 1751-1752. Quadro elaborado pelo autor, 2020.

O coro tem o teto pintado com tramas fitomórficas, em tons vermelho, verde e amarelo, em determinados pontos detalhes em ouro. Teto dividido em três módulos, geminados, que repetem a mesma composição pictórica. Nessa complexa trama brutescada, com muitas ramas, folhas e botões de flores, destacam-se a cada lado um par de cornucópias com flores, frutos e uma fita verde. Ao centro, destaca-se o florão dourado cercado por guilochês preenchidos por pontos. A movimentada composição, colorida e exuberante solução pictórica desse teto complementa a ornamentação escultórica, com as guirlandas douradas que pendem dos arcos abatidos, com colunas em estípite. O conjunto desses elementos denotam expressiva teatralidade arquitetônica ao ambiente¹²². A leitura visual desse teto ficou prejudicada após a restauração executado pelo IPHAN, no final da década de 1950. Observar as fotografias que registraram o teto antes obra da restauração (FIGURAS: 256,257) A cera de abelha comprometeu para sempre o fundo branco da pintura, que ficou em tom rebaixado. Além disso, recentemente sofre acentuadamente com as intempéries, especialmente com as águas pluviais e o ataque de insetos xilófagos.

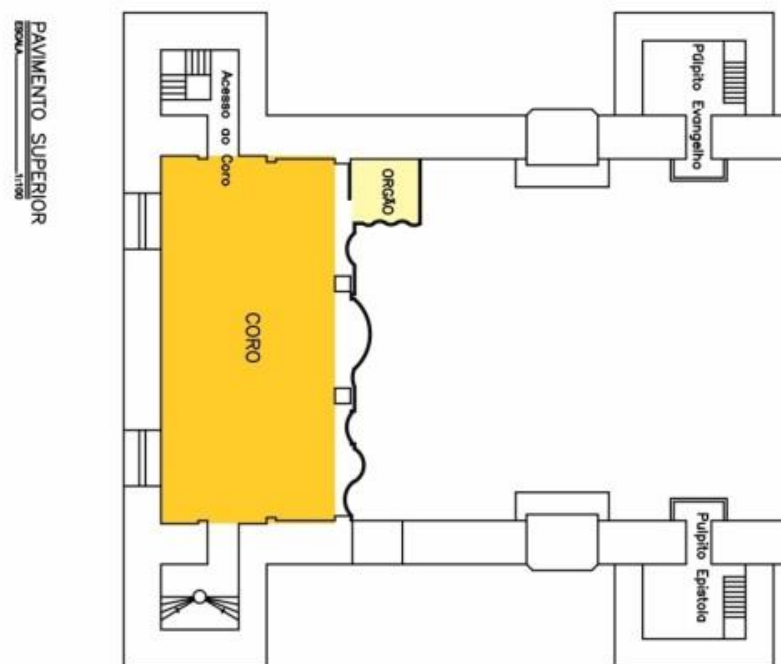


FIGURA 254: Planta II – Matriz de Santo Antônio, destaque para o ambiente do coro, com teto pintado por Antônio de Caldas, 1751/1752 e o órgão, dourado e pintado por Manoel Victor de Jesus. Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptada pelo autor.

¹²² Análise *in loco* feita pelo autor em 2019.

FIGURA 255: Detalhe do coro da Matriz de Santo Antônio. Pintura a ouro e têmpera. Autoria do mestre pintor Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.

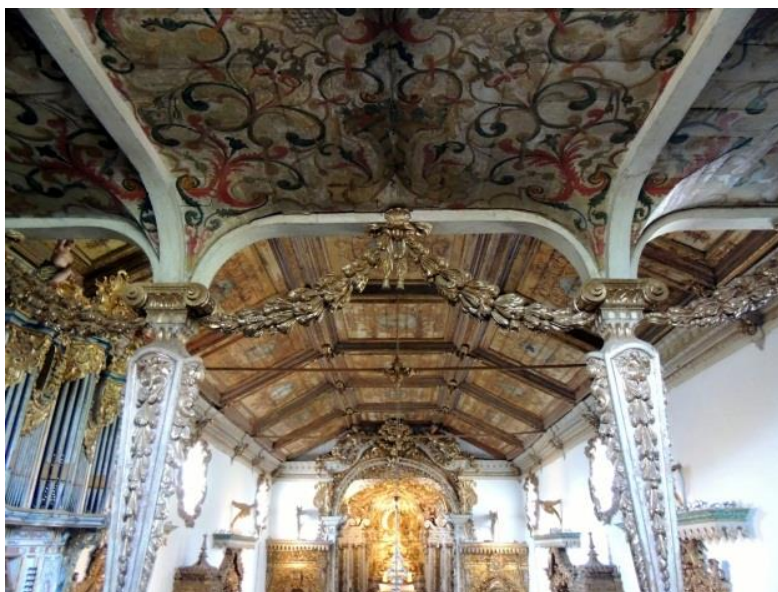


FIGURA 256: Detalhe da pintura do teto do coro da Matriz de Santo Antônio, ouro e têmpera, Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 257: Matriz de Santo Antônio, teto do coro antes da intervenção de restauro, 1961. Fotografia do acervo do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro.



O teto do nártex apresenta um brutesco bem colorido, com tramas fitomórficas em tons verde, vermelho, ocre e bege que se desenvolvem sobre o fundo branco. Ao centro de cada lado, foi repetido o semiarco, exatamente como no teto da capela-mor, porém, mais simplificado e envolvido por conchas. As formas se desenvolvem até o centro, onde se encontra um florão dourado, solução idêntica ao teto da capela-mor e ao da nave. Esse teto não passou por obra de restauro, por isso teve suas tonalidades preservadas. A solução desse teto, mais simplificada, com elementos vegetais, nos faz lembrar mais o arabesco. A partir desse teto, com seus tons mais próximos aos idealizados pelo autor, pode-se imaginar o acentuado contraste que os demais tiveram.

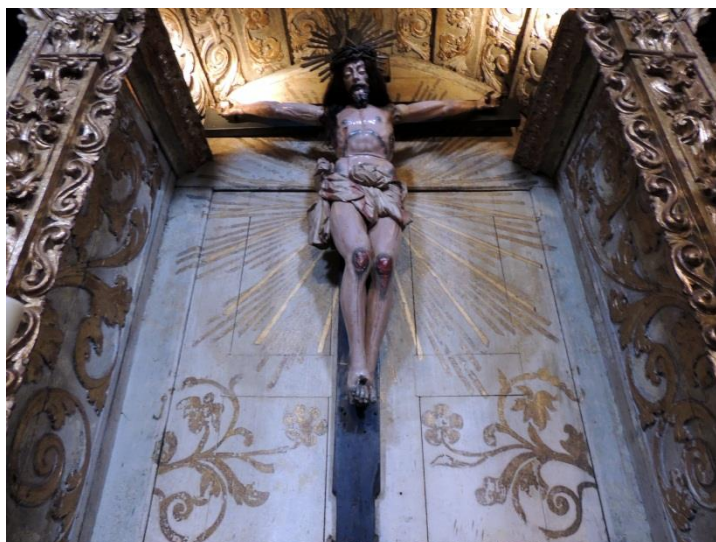
FIGURA 258: Detalhe da pintura do teto do nártex da Matriz de Santo Antônio, têmpera sobre madeira, Antônio de Caldas, 1751-1752. Fotografia do autor, 2019.



Ainda, nos retábulos laterais do Descendimento (1734) e dos Passos (1737) (SANTOS FILHO, 2010, p. 107,113) – entalhados por Pedro Monteiro de Souza¹²³, no primeiro o fundo é claro e se destaca pintura a ouro, com elementos fitomórficos e nimbo. Os nichos, onde se encontram as imagens de São Joaquim e de Santana, o fundo recebeu ornamentação brutescada, em ouro e tom marrom para o sombreamento, com a mesma solução do teto da capela-mor; no segundo subsistem vestígios de pinturas no embasamento.

¹²³O entalhador Pedro Monteiro de Souza – Natural da Freguesia de São Vítor, Braga, nasceu na década 1690, era casado. Executou alguns retábulos em Braga, para algumas confrarias poderosas. Em 1726 trabalhou num templo importante, a Igreja do Colégio São Paulo. Emigrou para o Brasil por volta de 1730 e se instalou em São José (OLIVEIRA, 2016, p. 80). O último registro ref. ao entalhador data de 1741/42: “Gasto q. sefêz comas Portas da Igrª e Portico... Pello que se pagoua Pedro Montº defazer as Portas e Pórtico da Matriz na forma do ajuste 360^{as}. (DEL NEGRO, 1961, p. 177)

FIGURA 259: Retábulo do Descendimento, com fundo claro e pintura de elementos fitomórficos e nimbo em ouro. Têmpera e ouro sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



No retábulo de Nossa Senhora da Piedade, o camarim recebeu pintura com o mesmo motivo, em fundo vermelho, no teto – com diferentes qualidade e solução, ao fundo aparece pintado e entalhado, enquanto entalhados e dourado nas laterais; porém, em crítico estado de conservação, com perdas do douramento e camada pictórica em consequência das águas pluviais. No camarim do retábulo de Nossa Senhora do Terço, a ornamentação também é brutescada, porém entalhada, dourada e sobre fundo vermelho.

FIGURA 260: Detalhe do teto do camarim do retábulo de Nossa Senhora da Piedade. Pintura em ouro e tinta marrom, com fundo vermelho sobre madeira, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

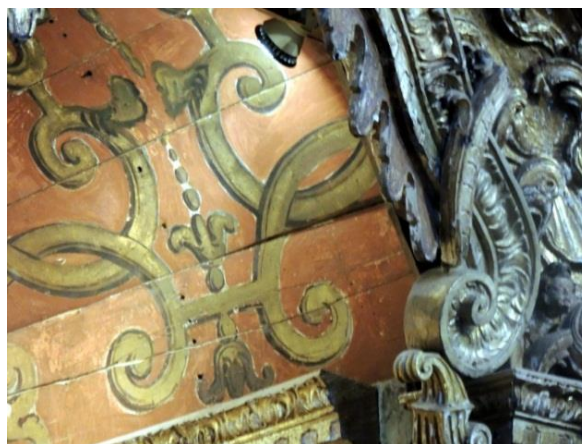


FIGURA 261: Detalhe do fundo do camarim do retábulo de Nossa Senhora do Terço. Elementos fitomórficos entalhados e dourados sobre fundo vermelho, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



Os frontões dos retábulos laterais receberam marmorizados em azul da Prússia, com cartelas centrais e elementos fitomórficos, atualmente tem leitura visual bastante comprometida pelas perdas, em decorrência da remoção de repinturas – a solução dessas cartelas é a mesma das que figuram nos tambores dos púlpitos e no barrado do consistório da Irmandade da Caridade. A cimalha da nave marmorizada em cinza, os guarda-pós dos dois retábulos junto ao arco-cruzeiro receberam ornamentação fitomórfica, com douramento; nos demais da nave, marmorizados verdes, com recordes em formato de lambrequins, em branco, com detalhes de flor de lis e friso dourados.



FIGURA 262: Cimalha da nave da Matriz, ornamentada com pintura marmórea. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 263,264: Detalhes dos para-pós dos retábulos da nave, ouro, bolo armeno e têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 265: Frontão do retábulo de Nossa Senhora da Soledade. Têmpera sobre madeira, fingimento marmóreo em azul da Prússia, séc. XVIII. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 266: Detalhe do frontão do retábulo do Senhor dos Passos, vestígios da cartela central. Têmpera sobre madeira, fingimento marmóreo em azul da Prússia, séc. XVIII, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 267,268: Detalhe dos vestígios das pinturas dos retábulos do Descendimento e de N.S. do Terço, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Matriz de Anto Antônio. Fotografias do autor, 2019.

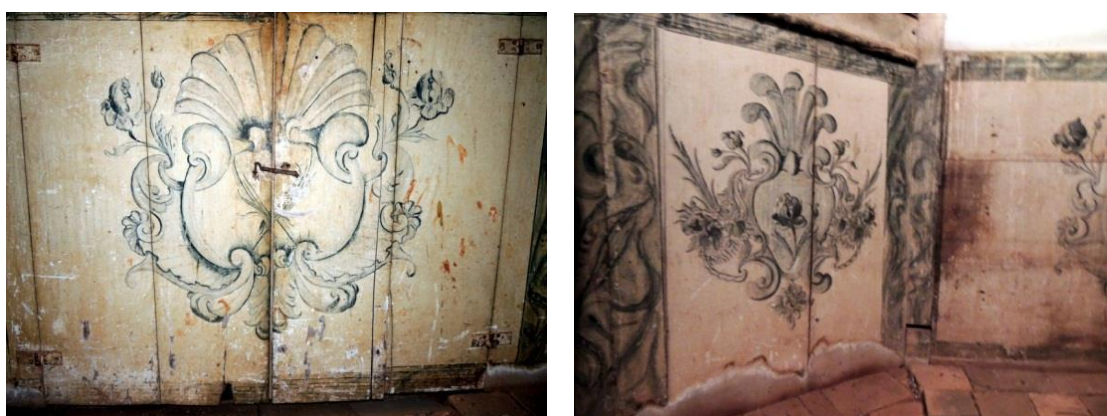
Nos embasamentos dos retábulos laterais ainda subsistem vestígios de pintura, que ficaram bastante comprometidas devido às repinturas executadas ao longo do tempo. Ainda na nave, encontram-se o par de pulpitos, suas faces também receberam ornamentação pictórica com cartelas monocromáticas, atribuídas ao mestre pintor Antônio de Caldas.



FIGURAS 269,270: Púlpito da nave da Matriz de Santo Antônio. Detalhe da pintura do tambor do púlpito, seu fundo e o abaixa voz. Pinturas atribuídas a Antônio de Caldas. Fotografias do autor, 2019.

Além de toda ornamentação pictórica do corpo principal da edificação, o consistório da Irmandade da Caridade, com acesso pela porta do púlpito, à esquerda, recebeu ornamentação pictórica, bastante peculiar. O teto em saia e camisa, segue o desenho do fundo do camarim do retábulo da Caridade, um artesoado simples, com cimalkas marmorizada em tom claro de cinza e frisos em fingimento azul da Prússia, que será tratado mais afrente. Todo lado esquerdo do ambiente recebeu barrado fingido de azulejaria. O primeiro painel tem apenas marmorizados, com detalhes arquitetônicos ilusionistas, nos demais são apresentados cartelões com cercaduras pintadas, monocromáticos, em azul e fundo pastel. Neles figuram flores, conchas, plumas e folhas,

com amplas molduras marmóreas. Nas quinas, figuram detalhes de arquitetura ilusionista. A cartela central é dividida em duas partes, pois compõem a porta de um armário, de baixo do camarim da Caridade. Essas cartelas parecem com as que figuram nos tambores dos púlpitos, da nave. Pela gramática pictórica, deve ser atribuída ao mestre pintor Antônio de Caldas¹²⁴. As pinturas não passaram por nenhuma intervenção de restauração, encontram-se em crítico estado de conservação, pela ação de águas pluviais e acúmulo de sujidades. Os portais também receberam pintura de fingimento¹²⁵. Ainda nesse ambiente há uma arca dividida em três módulos, mas também em precárias condições.



FIGURAS 271,272: Cartelas do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuídas ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 273: Cartelas do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuídas ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

¹²⁴ Diante a inexistência de registros de pagamentos a essas pinturas, há a possibilidade de terem sido uma oferta de um devoto, sem a necessidade de desembolso por parte da Irmandade.

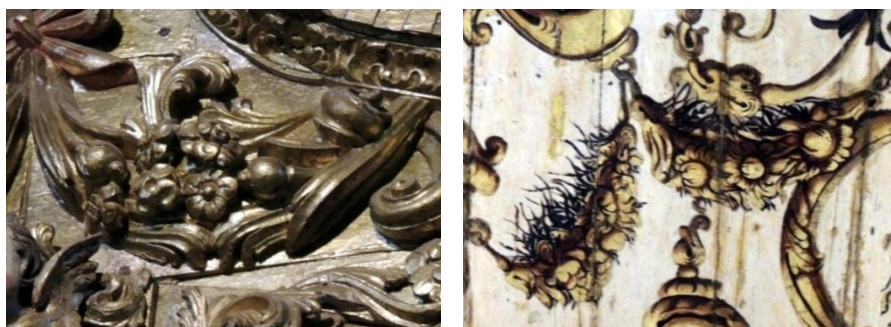
¹²⁵ Essas pinturas se encontram em ambiente fechado à visitação pública.



FIGURAS 274,275: Detalhe do barrado do Consistório da Irmandade da Caridade, com fingimentos de arquitetura. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuídas ao pintor Antônio de Caldas. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

Pelas soluções, domínio técnico, vocabulário pictórico aplicados nas pinturas desses tetos e dos demais componentes da ornamentação da edificação, não resta dúvida de que todo conjunto é de único autor – pintor Antônio de Caldas. A exuberância da talha joanina da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, amplamente reconhecida com uma das mais primorosas do universo luso-brasileiro, dialoga estreitamente com o conjunto de tetos pintados e as demais pinturas. Muito além de preencher espaços, as *ferroneries*, os brutescos, os arabescos e as cartelas valorizam a talha joanina. Especialmente na capela-mor, toda dourada, que funciona realmente como uma “antecâmara do céu”, impacta o fiel, o observador e o contemplador. Com tanta profusão de detalhes – da talha, das pinturas, das esculturas, da iluminação que penetra pelos óculos a salientar os claros e escuros, permite-nos visualizar mais adequadamente as soluções plásticas adotadas e executadas com significativo domínio. Os elementos escultóricos e pictóricos travam diálogos estreitos, conforme já colocado, alguns motivos entalhados são reproduzidos nas pinturas – como guirlandas, cornucópias, penachos, mascarões e outros; por isso há interação deles nos espaços ornamentados, criou-se assim uma linguagem visual peculiar. Mas para compreender e apreciar tantos detalhes precisa-se de olhar atento.

FIGURAS 276,277: Detalhes de guirlandas da talha joanina e pintura do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.





FIGURAS 278-280: Detalhes de cornucópias da talha e da pintura da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 281-283: Detalhes de penachos da talha joanina da Matriz de Santo Antônio, c. 1750. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 284,285: Detalhes de penachos de pintura de teto e barrado da Matriz de Santo Antônio, c. 1750; ouro e têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

A ornamentação interna da Matriz de Santo Antônio só foi possível graças à circularidade, não apenas de mestres artífices – pintores, entalhadores e escultores, também dos conjuntos de impressos, obras de arte, materiais pictóricos, objetos, até de retábulos inteiros, mas principalmente do trânsito de ideias. O pesquisador Aziz José de Oliveira Pedrosa (2019, p. 174) destacou que “objetos adquiridos além das fronteiras de Minas também podem ter sido utilizados como fontes para a produção de arte local”, para ilustrar essa possibilidade citou moldes de cartelas¹²⁶ adquiridos no Rio de Janeiro, conforme pagamento registrado; tal material poderia ter sido utilizadas para a confecção de ornamentos e que isso “seria um dos testemunhos da circulação dos objetos que influenciariam a produção artística em Minas”.

A ornamentação profusa e dourada que reveste toda capela-mor da Matriz, do coro e dos retábulos laterais compõe uma cenografia barroca. Inserida numa edificação de largas paredes de taipas, com embasamentos de quartzitos e xistos e ampla estrutura de madeira para a cobertura. A fachada original em duas torres revestidas de telhas e grimpas douradas, teve pórtico em madeira feito pelo mestre carpinteiro Pedro Monteiro de Souza¹²⁷. Pelas referências documentais, pode-se imaginar sua fachada similar às mais antigas e preservadas de Minas, como a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Sabará ou a Sé de Mariana. Aqui vale ressaltar que a atual fachada da Matriz de Santo Antônio, projeto do Mestre Aleijadinho, de 1810, já citado, foi executado exatamente um século após o início das obras de “acrescentamento”, em 1710.

Uma fachada relativamente simples e um interior ricamente ornamentado com vasta gramática pictórica e escultórica tinha finalidade específica – persuadir os fiéis. Para Giulio Carlo Argan (2004, p. 266):

A arte barroca é, pois, arte da aparência ou de visão – e é tal porque não quer demonstrar, mas sim persuadir, preocupando-se mais pelo modo ou a eficácia da persuasão do que com a verdade das coisas nas quais ela quer persuadir a crer, seja porque a verdade dessas coisas está dada a priori, não necessitando ser demonstrada, seja porque o seu interesse não está mais voltado para a indagação das verdades supremas, mas sim para os processos da mente humana e os modos de comunicação ou persuasão.

¹²⁶ “Pelo molde de cuartellas a Manoel de Brito”, Livro 2 de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760, fl. 53. Há ainda o registro de pagamento ref. aos painéis da capela-mor, 1738/1739, fl. 22: “P. E. mãos de papel p^a os moldes dos Caixilhos dos painéis1”. AEDSJ – Museu de Arte Sacra, São João del-Rei.

¹²⁷ “Pelo que se pagou Pedro Mont^o de Souza defazer as Portas e Portico da Matriz”. 1741/2. Livro 2 de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760, fl. 53. AEDSJ – Museu de Arte Sacra, São João del-Rei.

Nessa igreja, o conjunto ornamental cumpre seu objetivo de persuadir não somente o fiel, mas também o espectador e o pesquisador. Com tantos elementos da natureza e tantos outros imaginários presentes transmitem uma “concepção de mundo para a ideia de arte como concepção da vida ou a passagem de uma arte relacionada com a natureza e com Deus para uma arte que tem interesses predominantemente sociais” (ARGAN, 2004, p. 266). A arte barroca agrega tudo isso, além da espetacularidade e da funcionalidade. Toda essa estrutura cenográfica construída para persuadir tem um outro lado, o do bastidor, que nos revela a ossatura arquitetônica de cada um dos componentes, como a caixa do camarim do retábulo-mor, toda em madeira. O mesmo ocorre com os tetos pintados, num espaço de difícil acesso, entre o teto e o telhado; há uma complexidade do fazer e para sua armação, precisa-se de bons mestres marceneiros e carpinteiros.



FIGURA 286: Aspecto externo da caixa do camarim, que abriga o trono-mor, com talha joanina. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes-MG, c. 1750. Fotografia do autor.



FIGURA 287: Aspecto da parte exterior do retábulo-mor e parte do fundo do camarim. Matriz de Santo Antônio, c. de 1750. Fotografia do autor, 2020.

A talha joanina da Matriz de Santo Antônio, já estudada por alguns especialistas, prescinde da pintura para a complementação arquitetônica. É difícil apontar qual a mais significativa, mas ao analisar os montantes pagos ao principal entalhador, o executor a talha da capela-mor e do coro, João Ferreira¹²⁸, que recebeu por seus “jornaes”, no período de 1739 a 1750, a quantia de 1.872\$000 $\frac{1}{2}$ 6, enquanto ao mestre pintor Antônio de Caldas foi pago por seus “jornaes” de dourar e pintar, no período de 1751 a 1752, a quantia de 7.200\$000¹²⁹. Ou seja, de todos que trabalharam na edificação, o mestre pintor Caldas recebeu o maior quantitativo.

Antônio de Caldas é o autor dos tetos dos principais ambientes da Matriz de Santo Antônio, mas outros pintores também atuaram nessa edificação, a realizar trabalhos diversos e inclusive pintura de tetos. Há documentos referentes a pagamentos a serviços de pintura, mas sem aparecer nome, conforme em 1739/40 - “Ao a pintor depintar as janelas do Coro, e empanação da frontaria..... 3” (DEL NEGRO, 1961, p. 177). E outros citados, tais como:

- João Batista da Rosa – pintor, por trabalhos diversos e “de pintar os três painéis dos dous lados, e hum da boca da Tribuna” (1738/1739).

¹²⁸ João Ferreira recebeu pagamento da Irmandade de do Senhor dos Passos, entre 1749/50: “Pelo que se pagou a João Ferreira S. Payo da talha das águias p/ lâmpada. É provável que todas águias sobre os retábulos da Matriz de Tiradentes sejam da fatura de Sampaio”. (PEDROSA, 2019, p. 294)

¹²⁹ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1736-1760.

- Francisco da Silva – pintor, por trabalhos “de dourar epintar as esferas e grimpas” (1737/1738).
- Francisco Xavier de Souza – pintor, prestou trabalhos para a Irmandade do Senhor dos Passos, 1741.
- José de Souza – pintor, por trabalhos e pintar o altar (Descendimento), 1752.
- Luiz da Silva Sarayva – pintor, que entre 1757/58, recebeu pagamento “de dourar as grimpas e dar óleo na Simalha”.
- Bernardes Pires da Silva – pintor, encarnador e dourador, que em 1765, recebeu pagamento da Confraria de Nossa Senhora do Terço, da Matriz de Santo Antônio, por “encarnar a imagem do Senhora Crucificado de novo e pintar a cruz no valor de 4.000 réis”.
- Manoel Victor de Jesus – pintor, desenhista, calígrafo, encarnador, dourador, arquiteto, atuou na Matriz de Santo Antônio no período de 1782/1824, realizou trabalhos para as irmandades instaladas nessa matriz.
- Manuel Alves – pintor, trabalhou a quatro mãos com Manoel Victor de Jesus, em 1782.
- Francisco de Paula Oliveira – pintor de quatro painéis, têmpera sobre tela, 1785, para as paredes da nave, entre os retábulos laterais.
- Francisco Xavier de Souza – pintor, prestou trabalhos para a Irmandade do Senhor dos Passos, 1741.

Os quatro painéis pintados por Francisco de Paula Oliveira, ficaram devidamente documentados; mas as obras apresentam o conjunto de estilemas do mestre Manoel Victor de Jesus, especialmente a estrutura física dos personagens e a paleta. As cenas apresentadas, a *Anunciação*, *Adoração dos Pastores*, *Epifania* e *Assenção de Cristo* tiveram fontes inspiradoras, as gravuras de missais. Essas obras foram encomendadas para preencher os espaços entre os retábulos laterais. Atualmente se encontram nas paredes do Santuário da Santíssima Trindade e passaram por restauração. Há registro sobre elas, no Livro de Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (fls 38, vº, 1779-1860):

“Despeza com quatro quadros da Anunciação, Nassi Mento, Adoração e Asenção de Christo Sñr Nosso o Sgte”

Pg de taboa de Soalho de pinho p ^a caxilhos.....	2/4
Pg ao Carap ^a de feitio dos d ^{os} caxilhos.....	2 ¾
Pg 5 penas de Berb ^o de Anburgo p ^a os dos.....	11 ¼
Pg 800 taxas p ^a pregar os d ^{os}	3/4
Pg 12 argolas com xapas de ferro p ^a os d ^{os}	3/4
Pg tintas compradas no Rio p ^a a Pintura.....	5 ¾

Recedo Tezour^o da Irmande oprod^o desta Conta
p^a Satisfação damesma S. Jozé 2 de Junho de 1790.
Vic^{te} José dos Santos.

Esses painéis¹³⁰, além de apresentarem o conjunto de estilemas de Victor de Jesus, têm ainda dois elementos que o mestre utilizou em outras obras, o adamascado monocromático como paspatur e franja de fingimentos, bem ao gosto do pintor. Ao longo do tempo receberam intervenções com cera de abelha, repinturas e camadas de verniz, que dificultavam sua leitura. Em consequência das águas pluviais, acabaram em críticas condições de conservação.



FIGURAS 288,289: Detalhes da gravura de missal, datada de 1782 e do painel, pintado, têmpera sobre tela, 1785. Acervo Paróquia de Santo Antônio - Museu da Liturgia; Santuário da Santíssima Trindade. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 290,291: Gravura de missal, datada de 1782, do acervo da Paróquia de Santo Antônio – Museu da Liturgia, fonte inspiradora e painel com a cena *Adoração dos Pastores* – Santuário da Santíssima Trindade, após a restauração. Fotografias do autor, 2019 e 2017.

¹³⁰ Em 1868, quando Richard Burton (1976, p. 131) visitou a Matriz de Santo Antônio, registrou: “A nave é retangular, com afrescos muito sem arte, de santos em tamanho natural, Gregório e Ambrósio, Agostinho e Jerônimo, além da Anunciação, dos Reis Magos e do curral ou presépio de Belém.”



FIGURAS 292,293: *Adoração dos Pastores* – Santuário da Santíssima Trindade, durante o processo de restauração, frente e verso. Fotografias do autor, 2017.



FIGURAS 294,295: Gravura de missal, datada de 1722 – Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Painel com a cena da *Ascensão de Cristo*, têmpera sobre tela, 1785. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Santuário da Santíssima Trindade. Fotografias do autor, 2019.

Além desses quatro painéis¹³¹, há outros quatro em formato pouco maior, com as representações dos doutores da Igreja, São Gregório, São Jerônimo, Santo Agostinho e Santo Ambrósio. Cada um com seus elementos iconográficos e com a mesma solução dos outros quatro painéis, o paspatur em vermelho, sem o adamascado e a franja fingida. Percebe-se influência do mestre Manoel Victor de Jesus, mas as soluções pictas desse conjunto difere dos outros quatro painéis. Nesses quatro os traços fisionômicos possuem desenhos mais acentuados e rígidos, a tez tem tom mais forte, a paleta apresenta cores mais contrastantes. Os primeiros quatro painéis estão muitos mais próximos às soluções do mestre Manoel Victor de Jesus, enquanto os últimos se distanciam, principalmente pela organização espacial e pela paleta.



FIGURA 296: Detalhe de São Gregório. Atribuído a Francisco de Paula Oliveira, 1785. Têmpera sobre tela. Santuário da Santíssima Trindade. Fotografia do autor, 2019.

Muitos mestres e artífices atuaram nas obras da edificação dessa igreja, pedreiros, carpinteiros, marceneiros, entalhadores, pintores, douradores, encarnadores, ourives, ferreiros, carapinas e arquitetos – ANEXO VI. Infelizmente, raros tiveram a procedência registrada, mas na primeira metade do século XVIII, diversos vieram da região de Braga e do Minho que emigraram para o Brasil se instalaram em São José. A localidade atraiu entre as décadas de 1730 a 1750 número significativo de artífices, dentre eles, nomes como João Ferreia e Pedro Monteiro de Souza que se dedicaram anos seguidos às obras de “acrescentamento” da Matriz. Não há referência específica, mas provavelmente Antônio de Caldas tem origem na mesma região. Esses mestres possuíam experiências lusitanas comuns, o que viram, o que executaram, o que trouxeram em suas memórias – um conjunto de vivências que influenciou na produção dessa ornamentação artística.

¹³¹ Os quatro painéis *Anunciação*, *Natividade*, *Epifania*, *Ressurreição* e suas fontes inspiradoras foram profundamente apresentados e analisados, consultar (SANTIAGO, 2009, p. 258-317).

Possivelmente, alguns tiveram oficinas, com aprendizes e até mesmo escravos. Com obras realizadas ao longo do Setecentos, a Matriz de Santo Antônio acabou por se tornar uma referência de encontro, trocas de experiências, de ensino e de aprendizagem. Onde deve ter circulado informações visuais e ocorrido intercâmbio de memórias.

O conjunto pictórico dos principais ambiente da Matriz de Santo Antônio e o conjunto de talha se complementam e compõem uma das mais expressivas ornamentações do período joanino. Nessa edificação, pintura e talha constituem ambientes quase orgânicos, especialmente com a utilização dos elementos comuns às duas.

Antônio de Caldas realizou suas pinturas se valendo de rico repertório do brutesco nacional, com vasta gramática picta e com domínio técnico. “Os pintores ativos na Capitania também eram donos de interessantes bibliotecas, que serviram de referência para a concepção de seus trabalhos” (PEDROSA, 2019, p. 177). Provavelmente, Caldas teve suas fontes inspiradoras para executar as pinturas e pode-se considerar que, os entalhadores compartilharam dos mesmos recursos.

As pinturas dos tetos em ouro e têmpera tiveram os fundos branco, que propiciava maior contraste entre os tons, conforme já exposto. Após a intervenção de restauração, realizadas pelo IPHAN na década de 1960, coordenada pelo restaurador Edson Motta, a leitura desses elementos acabou por ficar parcialmente comprometida pela perda do contraste, além de ter ocorrido rebaixamento do teto da capela-mor. A documentação dessa intervenção se encontra depositada no CCRTAEM, no Rio de Janeiro.



FIGURAS 297,298: Restauração do teto da capela-mor, durante a intervenção de 1961. Matriz de Santo Antônio. Fotografias acervo do CCRTAEM, IPHAN-RJ.



FIGURA 299: Restauração do teto da capela-mor, durante a intervenção de 1961. A aplicação da cera de abelha no teto da capela-mor. Matriz de Santo Antônio. Fotografia acervo do CCRTAEM, IPHAN-RJ.

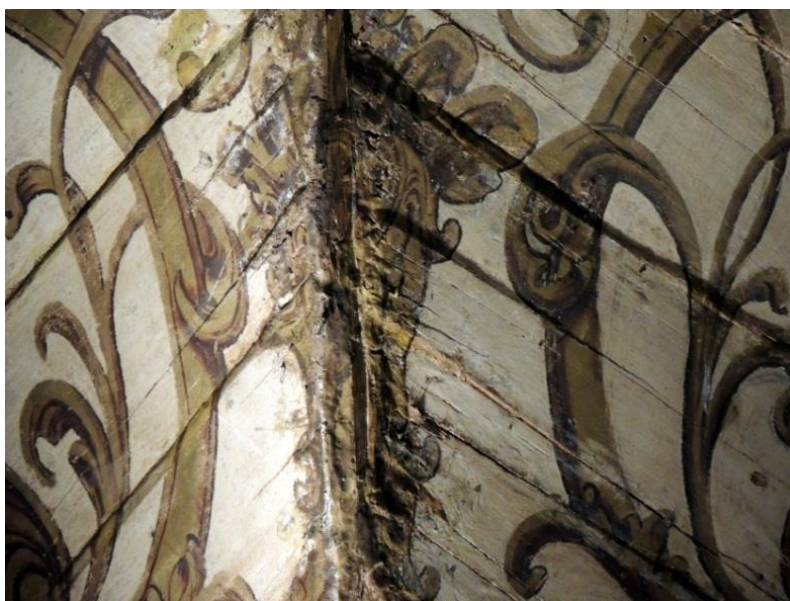


FIGURA 300: Detalhe do teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, depois da intervenção de restauro, com cera de abelha. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

A primeira intervenção realizada pelo IPHAN na Matriz de Santo Antônio teve início em 1945 e se estendeu até 1949. Ao longo dos trabalhos, o órgão considerou como “obra total” (ACIPHAN-RJ, pasta 1357), pois realizou trabalhos diversos e objetivaram restaurar a edificação como todo. Em certos momentos, a obra contou com mais

trabalhadores, em outros com equipe bem reduzida. Em 1946, foi o ano em que a obra contou com equipe mais numerosa, conforme a folha de pagamento de 1º a 15 de junho¹³²:



FIGURA 301: Equipe de trabalhadores, técnicos do IPHAN e o padre José Bernardino de Siqueira, primeira obra de restauração da Matriz de Santo Antônio, 1946. Foto Brasil, São João del-Rei-MG. ACIPHAN-RJ.

Como “obra total”, realizou-se intervenções no telhado – com substituição parcial das peças de madeira comprometidas pelos insetos xilófagos, utilizou-se madeira aparelhada e caibros roliços para o galbo, substituição de telhas, retirada das calhas antigas, revestimentos, pintura, restauração na casa da fábrica da Matriz (Casa das Almas), complementação do calçamento do adro com bloco de pedras xisto e recuperação do muro de pedra (CCRTAEM-RJ); ainda o emboque de partes das telhas, conforme a fotografia abaixo (FIGURA 302).

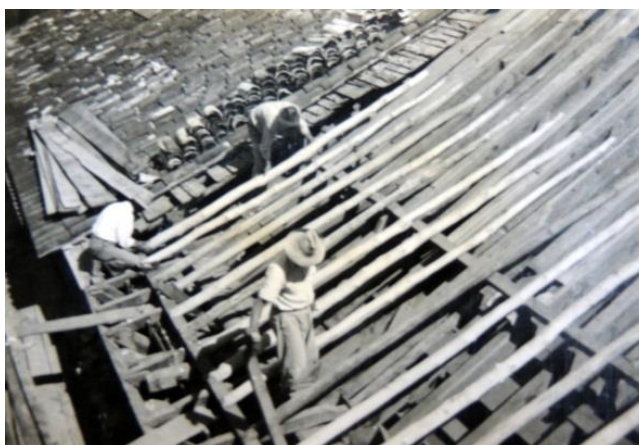
Os trabalhos desenvolvidos nesse período foram acompanhados diretamente por Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor geral do IPHAN e pelo vigário padre José

¹³² Rinaldo J. Silva – apontador, Antônio Martins – carpinteiro, Lourenço Campos – carpinteiro, João Domingos – pedreiro, Alvirno Nogueira – pedreiro, Galdino Francisco – pedreiro, Domingos Margotte – pedreiro, Firmino do Esp. Santo – pedreiro, Joaquim dos Santos – servente, Joaquim Eleutério – servente, Joanito Lopes da Cruz – servente, Vicente de Paulo – servente, João Paulo – servente, J. Silvestre da Silva – servente, Lucio do Nascimento – servente. (ACIPHAN-RJ, pasta 1359)

Bernardino de Serqueira¹³³ (ACIPHAN-RJ, pasta 1361). Por orientação do diretor, as etapas da obra tiveram registros fotográficos. Há inúmeros documentos sobre os trabalhos, além das fotografias, encontram-se telegramas, ofícios, relatórios e desenhos. Porém, essa obra não contemplou os elementos artísticos.



FIGURAS 302,303: Aspectos da obra realizada pelo IPHAN na década de 1940, na Matriz de Santo Antônio. ACIPHAN, Rio de Janeiro.



Antes de concluir as obras, começaram os problemas com o telhado, em consequência da retirada das calhas. Como o telhado tem significativa extensão e níveis diferentes, o grande volume de águas pluviais começou a causar goteiras por toda edificação e colocou em risco os elementos artísticos, inclusive os tetos pintados. Além da falta das calhas, o embocamento das telhas com argamassa contribuiu para aumentar as goteiras, pois ao secar, surgiam trincas que facilitavam a penetração das águas. Outro aspecto foi a substituição de telhas por outras também já velhas, conforme registro em alguns documentos e em recibo (FIGURA 304). As telhas de barro velhas ficam porosas e mais propícias às infiltrações.

¹³³ Ao longo da realização da obra, ocorreu aquecimento da economia local e de São João del-Rei com a aquisição dos materiais construtivos. Em Tiradentes, muito materiais foram comprados na Casa João Moura, localizada na Rua Antônio Teixeira de Carvalho, da Cal Tiradentes, de Manuel Batista Moraes e de José Inácio Veloso, que era oleiro e carreiro – transportava material em seu carro de bois. Todas notas fiscais se encontram no arquivo. (ACIPHAN-RJ)



FIGURA 305: Teto do consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, danificado por águas pluviais. Pintura de Manoel Victor de Jesus, 1786. Fotografia década de 1960, CCRTAEM, IPHAN-RJ.



Conjunto de quadros da MATRIZ, de Tiradentes, antes de submetidos aos serviços de restauração.

FIGURA 306: Painéis da Matriz de Santo Antônio, antes da restauração, pelo IPHAN. Década de 1960, CCRTAEM, IPHAN-RJ.

Além das goteiras, os tetos da Matriz tiveram ataques de insetos xilófagos. Somente em setembro de 1959 teve início a obra a recuperação do telhado, com a retirada das peças de madeiras aproveitadas na obra anterior e a restauração dos tetos pintados. Obra coordenada pelo restaurador do IPHAN, Edson Motta, com apoio de restauradores

de sua equipe do Rio de Janeiro¹³⁴ e ajudantes da cidade. A coordenação local ficou a cargo do restaurador Geraldo Francisco Xavier Filho¹³⁵. Além dos tetos pintados, os painéis parietais também passaram por restauração, os pintados em tela e em madeira¹³⁶.

Retornemos à pintura do milagre *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, para encerrar as considerações sobre as pinturas dos ambientes principais da Matriz. A obra passou por repinturas e sua conservação acabou bastante comprometida. No CCRTAEM, do IPHAN-RJ, encontram-se diversos documentos referentes a essa pintura, que só teve o restauro em 1972, por Geraldo Francisco Xavier Filho. Mas antes, depois de removida do camarim, foi levada para a Capela de São João Evangelista, onde ficou enrolada e com o passar do tempo teve sua conservação mais degradada. Após a intervenção e armação, encontra-se exposta na parede em frente ao órgão. Devidamente restaurada, a grande tela de autoria de João Batista da Rosa, óleo sobre tela, datada de 1738/39, compõem a decoração interna da Matriz de Santo Antônio.



FIGURAS 307-309: Detalhes da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, de João Batista da Rosa, 1738-1739, antes da restauração. Fotografias do CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1972.

¹³⁴ Arquivo Central do IPHAN-RJ. Na equipe de Edson Motta estavam os seguintes ajudantes do Rio de Janeiro: Mário Rodrigues, José Morais e Oldak de Freitas. Os ajudantes locais foram Antônio Correia, Antônio Gomes de Matos, José Celso Matias, Manuel Trindade do Pilar, Guido Caetano e Otávio Fonseca. Coordenação local Geraldo Francisco Xavier Filho, de Congonhas-MG.

¹³⁵ O restaurador Geraldo Francisco Xavier Filho teve sua formação a partir da experiência como auxiliar de Edson Motta na restauração da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e Capelas dos Passos, em Congonhas do Campo-MG, depois se aprimorou juntamente com o mestre Motta, no Rio de Janeiro. (CCTAEM-RJ)

¹³⁶ Na vasta documentação registrada sobre as intervenções de restauração desses bens, encontramos uma fotografia de três pinturas que já não existem mais no acervo da Paróquia de Santo Antônio, desapareceram. (CCTAEM-RJ)



FIGURAS 310-312: Detalhes da tela *O Jumento se Curva Diante da Eucaristia*, de João Batista da Rosa, 1738-1739, antes da restauração. Fotografias do CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1972.

A tela retabular, ou de boca de camarim, era usada para encerrar o retábulo-mor durante o período da quaresma e semana santa. Essa é uma das raras que subsistiu. Há outra tela que se encontra na Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara-MG, atribuída à oficina do mestre Manoel da Costa Ataíde. Uma tela de grandes proporções, que atualmente se encontra guardada no consistório da igreja, mas precisa de obra de restauração e local adequado para sua exposição. Trata-se de uma cena de Nossa Senhora com o Menino Deus e Santo Antônio. No registro fotográfico do LFSV-EAU-UFMG, de 1967, a tela ainda estava em uso, conforme a figura abaixo.



Figura 313: painel de boca de camarim, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografia acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, 1967, EAU-UFMG.

FIGURAS 314,315: Detalhes da tela de boca de camarim, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à Oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografias do autor, 2018.



FIGURA 316: Tela retabular, Matriz de Santo Antônio, século XIX, atribuída à Oficina de Manoel da Costa Ataíde, Santa Bárbara-MG. Fotografia do autor, 2018.

Ao longo do século XIX a Matriz de Santo Antônio passou por diversas pequenas obras, realizadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, que entrou em decadência ao final desse século, por falta de recursos e irmãos participantes. Então, as obras realizadas na edificação ficaram sob a responsabilidade do vigário Antônio Carlos Rodrigues, com o apoio financeiro da Câmara. Nesse período, ocorreu uma atualização do gosto pictórico; as paredes internas da igreja receberam pinturas de fingimento marmóreo, imitação blocos de pedra, no tom azul e um barrado com quadros pintados padronizados com os tons contrastantes. Os frontões dos retábulos laterais e os tambores do púlpitos receberam repintura. Outros cômodos receberam barrados pintados, como o batistério e as sacristias. Os detalhes em argamassa das fachadas também receberam

pintura em fingimento, em tons fortes, predominando vermelho, preto e branco (FIGURA 324). Há diversos registros dessa renovação (FALCÃO, 1940, 337-358, 423,425). A obra de Edgard de Cerqueira Falcão, *Relíquias da Terra do Ouro*, da década de 1940, apresenta diversos aspectos do interior, com detalhes dessas pinturas padronizadas. Durante a primeira obra de restauração da igreja, realizada pelo SPHAN, a partir de 1945, o conjunto de pinturas realizadas por Francisco Cezário Coelho teve remoção.



FIGURA 317: Mísula do órgão e pintura da parede da nave da Matriz de Santo Antônio. Fotografia de *Relíquias da Terra do Ouro*, década de 1940, p. 425 . Fotografia sem identificação de autor. Acervo do autor.



FIGURAS 318,319: Frontões dos retábulos de N. S. da Conceição e São Miguel com repinturas, paredes com pintura de fingimento, removidas na década de 1940. Aparece ainda a balaustrada prateada por Manoel Victor de Jesus, Fotografias de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 339, 340. Acervo do autor.

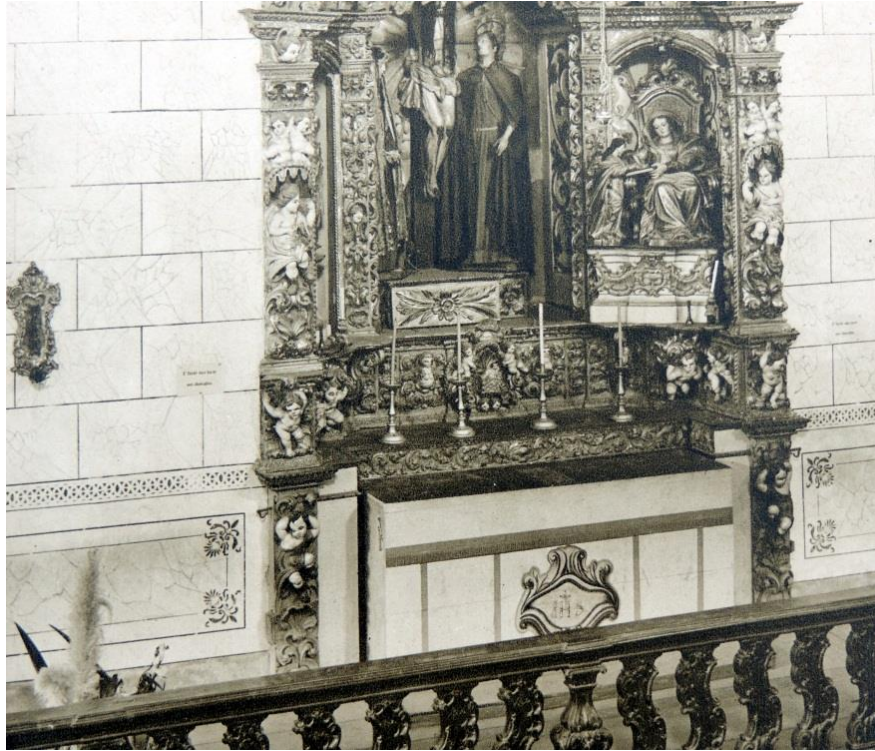


FIGURA 320: Frontão do retábulo do Descendimento com repintura, parede pintada com fingimento e barrado, removidos na década de 1940. Fotografia de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 341, sem identificação de autor. Acervo do autor.



FIGURAS 321,322: Barrados com pintura padronizada no batistério e na nave, removidas na década de 1940. Fotografias de *Relíquias da Terra do Ouro*, p. 343,345, sem identificação de autor. Acervo do autor.

FIGURA 323: Interior da Matriz de Santo Antônio após a restauração da década de 1940, com o tambor do púlpito, frontão dos retábulos repintados e o teto na tonalidade original. Foto sem identificação de autor. Acervo CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro.



FIGURA 324: Perspectivada fachada da Matriz de Santo Antônio antes da primeira intervenção de restauração, ainda com a pintura de fingimento em seus cunhais, entablamento e outros detalhes. Fotografia de 1938, autoria não identificada, acervo ACIPHAN-RJ.



Entre 1980 e 1981, o IPHAN realizou mais uma obra na Matriz de Santo Antônio, quando se inseriu colunas de concreto e sapatas no arco-cruzeiro; na ocasião o telhado passou por mais uma revisão. Nessa obra, o retábulo-mor teve que ser desmontado e o teto da capela-mor teve intervenção, executada pela restauradora Maria Ângela Pinheiro. Na obra da década de 1960, já havia ocorrido um rebaixamento de cerca de trinta centímetros do teto, depois que a cumeeira do telhado da capela-mor foi atingida por um raio. Na intervenção da década de 1980, ocorreram dificuldades em função dessa movimentação do teto, especialmente para a remontagem do retábulo-mor, com todos seus elementos entalhados. Segundo o relatório final da restauradora Maria Ângela

Pinheiro, datado de 7 de julho de 1980¹³⁷, o teto da capela-mor necessitava de intervenção mais adequada, com mais tempos e recursos, para amenizar os danos, especialmente pelo excesso de peso. Para a recuperação integral do teto teria que ser elaborado novo projeto e ter recursos suficientes¹³⁸. Essa foi a última restauração do teto da capela-mor, mas com o passar do tempo, os problemas de conservação tornaram-se mais expressivos, principalmente com o deslocamento das tábuas e os ataques de insetos xilófagos.

Já a obra realizada a partir de 2001, proposta pela Fundação Roberto Marinho e com o apoio financeiro do BNDES, foi estrutural, para conter as rachaduras que ocorriam por toda edificação, principalmente na fachada frontal e na da portada. Novamente, ocorreu revisão do telhado. A estrutura do telhado do Consistório dos Passos que estava muito comprometido teve que ser substituído¹³⁹. Nessa obra, além da revisão do telhado, instalou-se chapas metálicas entre o madeirame e as telhas, solução que não resolveu a supressão definitiva da ocorrência de goteiras na edificação.



FIGURA 325: Obra estrutural e cobertura da Matriz de Santo Antônio, proposta pela Fundação Roberto Marinho, com apoio financeiro do BNDES. Fotografia do autor, 2002.

¹³⁷ Pasta Matriz de Santo Antônio, SR-IPHAN – Belo Horizonte-MG.

¹³⁸ Segundo o relatório da restauradora Maria Ângela Pinheiro (Julho de 1980, SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG): “Terminado o prazo de três meses, concluídos os trabalhos de obturação das fálhas, limpeza, retoques e acabamentos da pintura do forro da Capela-Mor da Igreja Matriz de Santo Antônio em Tiradentes entrego na certeza que nas condições encontradas creio ter trabalhado da melhor forma possível”. (ANEXO VI)

¹³⁹ A madeira empregada nessa parte do telhado teve o apoio financeiro de uma benemérita do patrimônio cultural local.

FIGURA 326: Telhado da Matriz de Santo Antônio, 2019. Indicação da localização dos tetos pintados. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 327: Madeirame do telhado da Matriz de Santo Antônio, com chapas metálicas para a proteção contra as goteiras. Fotografia do Autor, 2019.



Para a preservação dos elementos artísticos de uma edificação, torna-se necessário fazer a manutenção da cobertura frequentemente. Na Matriz de Santo Antônio, apesar das obras regulares, há diversos registros devido à ocorrência de goteiras, sempre colocando os elementos artísticos em risco (ACIPHAN-RJ).

No início de 2020, o vigário padre Alisson André Sacramento, restaurou as pinturas os dois tetos da Capela do Santíssimo e frontal do altar, obra¹⁴⁰ tratada mais a frente.

¹⁴⁰ Essa obra foi realizada durante o período em que a Matriz de Santo Antônio esteve fechada, em consequência da pandemia de Covid-19.

4.2 A presença do Rococó num templo Barroco

A última obra a se realizar no corpo principal da Matriz de Santo Antônio ocorreu com a instalação de um novo órgão. A Irmandade do Santíssimo Sacramento, as demais irmandades instaladas na Matriz e um grupo de apoiadores levantaram recursos para a aquisição do instrumento encomendado a Simões Fernandes Coutinho, na cidade do Porto, em 1787¹⁴¹.

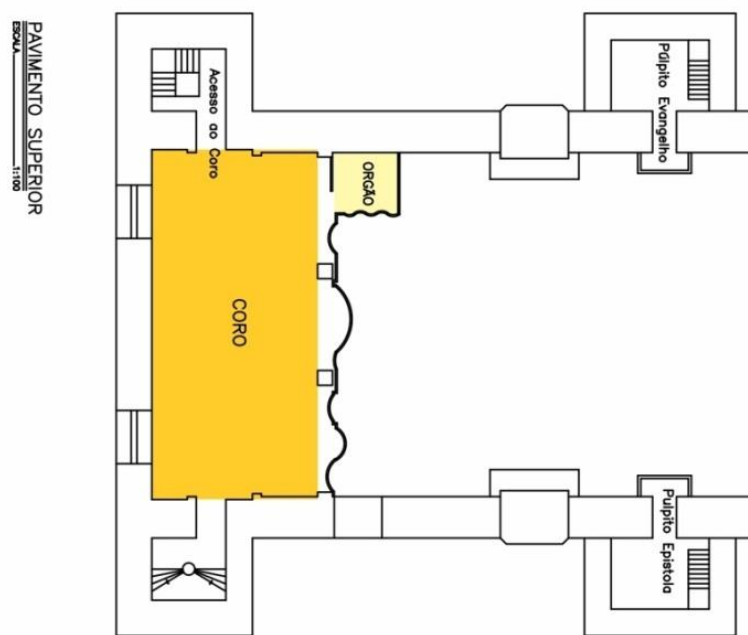


FIGURA 328: Planta II - Coro e localização do órgão.
Acervo ET-IPHAN Tiradentes. Adaptação do Autor.

Para instalar o instrumento no coro, a Irmandade do Santíssimo Sacramento contratou diferentes mestres e conseguiu registrar as etapas da obra, desde o transporte do Rio de Janeiro até a montagem e afinação dos tubos. Inicialmente, foi um grupo mestres carpinteiros, dentre eles Antônio Teixeira Viana, Antônio Fonseca da Costa, Manoel M. de Souza, Antônio Rodrigues Penteadado e Romão Dias Pereira Cardoso. A comitente encomendou ao entalhador Salvador de Oliveira o projeto para a caixa do órgão, também a ornamentação entalhada; o santeiro Antônio da Costa Santeiro esculpiu os dois *putti* trombeteiros que encimam a caixa. A ornamentação picta, douramento,

¹⁴¹ Livro 3 de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo, fl. 113, 1761-1797.

prateamento dos tubos e carnação dos *putti* ficaram a cargo do alferes e professor de pintura Manoel Victor de Jesus¹⁴² (1760?-1828). O instrumento ficou com três partes distintas, a mísula¹⁴³, a caixa mecânica e a caixa dos foles.

O coro, com ornamentação barroca, recebeu ao final do século XVIII o instrumento com talha e pintura no estilo Rococó. Todo em tom claro, pintado com motivos *rocaille* e com apliques de talha dourada. As rocalhas, ligeiramente sombreadas – o que contribui para acentuar a volumetria, são bem delineadas nos tons predominantes de azul e vermelho. Em determinados pontos aparecem pequenos buques de flores. Na mísula, desenvolveu-se trama de rocalhas coloridas com entalhes nas quinas; na face frontal aparece a cena de Saul com a lança, ao tentar atingir Davi com a harpa de mão. Abaixo da cena, figura uma cartela em “Cs”, uma pintura emblemática¹⁴⁴, onde aparece trecho do Salmo 150:

PSalmus, 150 4
Laudáte eum in tym
Pano, & choro: laudáte
Eumin chórdis, &
Órgano.¹⁴⁵

Nas laterais, encontram-se singelas paisagens, à esquerda um castelo e à direita uma escarpa com vegetação. Na parte superior, entablamentos de fingimentos, muitas rocalhas entalhadas e douradas. Encima tudo, os dois *putti* trombeteiros. O mestre pintor registrou a data em que concluiu a pintura, 1798, inserida em uma trama de rocalhas.

¹⁴² Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1798-1822.

¹⁴³ Mísula – Ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na superior que, à maneira do consolo, ressalta de uma superfície geralmente vertical, para sustentação de imagens ou outras peças [...] (CRUZ, BOAVENTURA, 2015, p. 102)

¹⁴⁴ EMBLEMA, f. m. figura, geoglífico, ou símbolo, que allude a alguma moralidade, a qual de ordinário se declara por alguma letra, mote, ou rotulo, figura: empresa, divisa, o emblema que contém moralidade geral; a empresa, ou divisa, particular. (BLUTEAU, 1789, p.470). “[...]que tem o caráter de emblema alegórico ou simbólico.” (DLPC, 2001, 1360)

¹⁴⁵ Salmo 150 – Hino final de louvor: “Aleluia! / Louvai a Deus em seu santuário, / louvai-o no seu majestoso firmamento! / Louvai-o por seus grandes feitos, louvai-o por sua imensa grandeza! / Louvai-o ao som de trombetas, louvai-o com harpa e cítara! / Louvai-o com pandeiro e dança, louvai-o com instrumentos de corda e flautas! / Louvai-o com címbalos sonoros, louvai-o com címbalos vibrantes! Tudo que respira louve o Senhor! Aleluia.” Sl 150. Este salmo articulado em doxologia apresenta, para o grande final de todo Saltério, uma grandiosa sinfonia, executada pela orquestra do Templo, com o acompanhamento de todas as criaturas nos acordes do Aleluia – louvai ao Senhor! (Bíblia Sagrada, 2004, p. 776)

FIGURA 329: Mísula do órgão da Matriz de Santo Antônio. Talha de Salvador de Oliveira, pintura e douramento de Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira. ACIPHAN-RJ, fotografia de Marcel Gautherot, s/d.



FIGURAS 330,331: Aspectos da ornamentação pictórica da mísula do órgão, de Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 332,333: Aspectos laterais da ornamentação pictórica da mísula do órgão, de Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.

A caixa que abriga os foles – para alimentar o instrumento com ar, também recebeu ornamentação, nela Manoel Victor de Jesus pintou um “xadrez”, imitação de azularia, com frisos marmóreos; solução aplicada em outras obras. O órgão com 632 tubos, apenas os aparentes receberam folheamento em prata, para tal a irmandade comprou “6 Milheiros de prata” e para o douramento dos detalhes “8 Milheiros de ouro em pão”, esses e outros materiais para a execução da pintura do órgão foram comprados no Rio de Janeiro, por José, Pedro Ferreira Guimarães, conforme o documento da FIGURA 338, datado de 20 de fevereiro de 1796. Além desse registro de compra de tintas e outros materiais para a realização de pinturas, douramentos e prateamentos, há outros devidamente registrados pela Irmandade do Santíssimo Sacramento e pela Irmandade do Senhor dos Passos; dentre esses documentos se encontra um pagamento “P. dº ao Pintor Luiz da Silva ede comer as tintas.....2 1/4”¹⁴⁶. O cartógrafo José Joaquim da Rocha anotou que na Capitania de Minas Gerais se encontravam abundantes materiais para a confecção de tintas de boa qualidade¹⁴⁷, mas as irmandades optaram por usar materiais importados, adquiridos no Rio de Janeiro.

FIGURA 334: Aspectos da ornamentação pictórica do órgão, com pinturas, douramento e prateamento dos tubos, por Manoel Víctor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Matriz de Santo Antônio, 1797-1798. Têmpera sobre madeira. Fotografia do autor, 2019.



¹⁴⁶ Livro de Receita e Despesa da ISS, 1738-1739, (1736-1760), fl. 22. Pode ser que esse “comer as tintas” seja uma referência à preparação da tinta.

¹⁴⁷ São com muita abundância o anil, o sangue-de-drago, que se tira por incisão de uma árvore do mesmo nome, cortando-a; do golpe sai um tal licor tão encarnado, que deixa a perder de vista o carmim, e em lugar deste se usa muitas vezes da dita tinta. Há uma raiz chamada açafroa, e com ela se pinta de amarelo não só algumas roupas, mas ainda se usa dela nas pinturas e faz a mesma obra que se costuma fazer com o róm*. Das folhas de uma árvore chamada maracujá se faz excelente tinta verde, juntando-se-lhe parte de goma arábica, e dela se usa para toda qualidade de pintura. Tem cochonilha, e há pouco tempo que se veio no conhecimento dela, pelas insinuações dos que a viram nas Índias da Espanha. Do pau-brasil se faz a tinta encarnada. Do jaborandi, amarela; da braúna, a tinta preta e do cambexe, a roxa. *Ms BN – acréscimo: “O urucum é uma fruta da qual se faz uma tinta encarnada, que dela usam os índios nas suas pinturas. Do pau-braúna fervido se faz tinta preta muito excelente. Do pau chamado ipê, ou por nome mulato, serrado, e a farinha que sai a serragem botada em água, juntando-lhe um pouco de sabão desfeito, faz uma tinta cor-de-rosa, a mais maravilhosa. Tem outras muitas madeiras, de que se fazem tintas de todas as cores”. (ROCHA, 1995, p. 167)



FIGURAS 335, 336: Detalhe da pintura em “xadres” da caixa dos foles do órgão.
 Autor: Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1798.
 Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 337: Putto esculpido por Antônio da Costa Santeiro e encarnado por Manoel Victor de Jesus, 1798. Fotografia do autor, 2019.

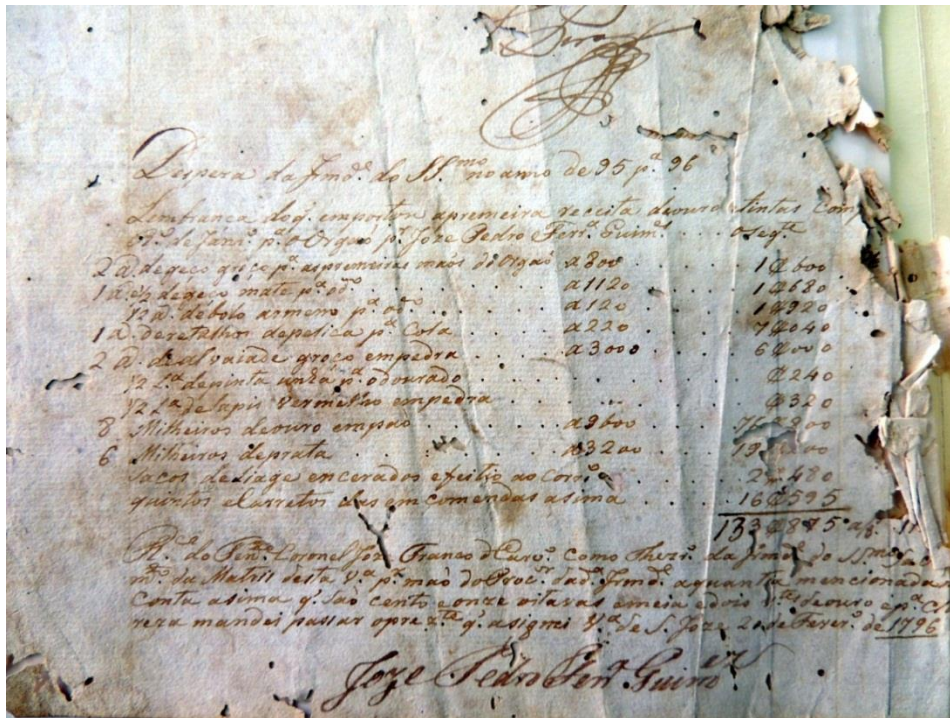


FIGURA 338: Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo, 1798-1822, lista de materiais comprados no Rio de Janeiro para a ornamentação do órgão, datada de 20 de fevereiro de 1796. Paróquia de Santo Antônio, AEDSJD, fotografia do autor, 2020.

“Despeza da Irmande do SS^{mo} no anno de 95 p^a 96

Lembrança do q^e emportou a primeira receita de ouro e tintas compr

R ^o de Janr ^o p ^a o Órgão p ^r Joze Pedro Ferr ^a Guim ^{es}	o seg ^{te}
2 a de geço p ^a as primeiras mãos do Orgão a a 800.....	1\$600
1 a ½ de geço mate p ^a o d ^o a 11 20.....	1\$680
½ a de bolo armeno p ^a o d ^o	a 1 120.....1\$920
1 a de retalho de pelica p ^a cola	a 220.....7\$040
2 a de alvaiade groço em pedra.....	a 3000.....6\$000
½ L ^a de unha p ^a o dourado.....	\$240
½ L ^a de lápis vermelho em pedra.....	\$320
8 Milheiros de ouro em pao.....	a 9600.....76\$800
6 Milheiros de prata.....	a 3200.....19\$200
sacos de liage encerados e feitos ao corr ^o	2\$480
quintos e carretos das encomendas asima.....	<u>16\$596</u>
	133\$875 a/8.

R^{ce} do Ten^{te} Coronel Joze Franco de Carv^o como thez^{ro} da Irman^{de} do SS^{mo} Sac m^{lo} da Matriz deste V^a p^r mão do Proc^{or} da d^a Irmand^e a quantia mencionada n conta asima q. são cento e onze oitavas e meia e dois V^{as} de ouro e p^a cl reza mandei passar o prez^{te} q. asignei V^a de S. Joze 20 de Fever^o de 1796

Joze Pedro Ferr^a Guima^{ez}¹⁴⁸

No documento acima transcrito, pode-se observar a variedade de materiais empregados, os valores, além do ouro e da prata utilizados na execução da ornamentação da caixa do instrumento.

O artífice¹⁴⁹ Manoel Victor de Jesus seguia as recomendações da comitente. Provavelmente, a pintura dos vasos floridos da janela interna do corpo de tubos do órgão da Matriz teve inspiração em uma das fontes impressas que circularam por Minas Gerais, que provavelmente a comitente ou o pintor teve acesso. “Essas fontes impressas incluem tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto de gravuras ornamentais avulsas de todos tipos [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 46). Gravuras de autores como Franz Xavier Habermann (1721-1796) ou de Jacques-François Blondel (1705-1774) que atenderam demandas de muitos mestres artífices, podem ter sido fonte inspiradora para a pintura desses vasos floridos.

¹⁴⁸ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo, 1798-1822, Paróquia de Santo Antônio, AEDSJR.

¹⁴⁹ ARTIFICE, s.m. homem, que sabe e professa alguma arte, que faz alguma coisa com artifício, estudo [...]. BLUTEAU, Rafael. Dicionário da Língua Portuguesa. Lisboa: 1789, Tomo I, p. 125.

A ornamentação rococó – pictórica e escultórica – do órgão contrasta com a decoração barroca, tanto do coro quanto da nave e capela-mor. Os tons predominantes vermelho, azul e branco, mais os detalhes dos apliques entalhados e dourados exprimem um gosto “moderno”, comparados com os demais do interior da edificação.



FIGURAS 339,340: Gravura de Franz Xavier Habermann (1721-1796), disponível em: www.alamy.com/stock-photo/franz-xaver-habermann.html, visitado em 21 de dezembro de 2020; vaso pintado por Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

Essa ornamentação foi executada por dois artífices que trabalharam juntos, em obras comuns, nos revela que a talha de Salvador de Oliveira se espelhou, ou seja, com paralelismo das soluções, dos “Cs”, folhas, arranques e rocalhas. Enquanto toda trama de rocalhas e arranjos florísticos de Manoel Victor de Jesus se desenvolveram assimetricamente, nos elementos estruturais e no colorido, a reafirmar mais uma das características da sua produção artística e próprias do melhor do estilo Rococó.

O órgão passou por duas obras de restauração da parte mecânica¹⁵⁰; na segunda ocorreu também a restauração artística da caixa, da mísula, da caixa dos foles e da balaustrada do coro, quando se recuperou a gama de tons da paleta do mestre pintor, dourador e encarnador Manoel Victor de Jesus, com a remoção das sujidades, reintegração e afixação.

¹⁵⁰ A primeira obra contemplou apenas a parte mecânica do instrumento, executada por iniciativa da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre 1977/78 (FROTA, 1993, p.137), com o apoio da Kraftwerk Union, que enviou a Tiradentes o organeiro Manfred Thonius. A segunda obra, ocorreu entre 2007 e 2008, com o apoio financeiro da Petrobrás, Itaú e Usiminas, quando se realizou também o restauro artístico. (ET-Tiradentes – IPHAN, pasta Matriz de Santo Antônio)



FIGURAS 341-343: Aspectos da obra de restauro do órgão da Matriz de Santo. Fotografias do autor, 2008.

4.3 A ornamentação das sacristias da Matriz

Parte das obras de “acrescentamento” da Matriz de Santo Antônio tiveram os primeiros registros entre 1749/1750, quando apareceram as referências à construção dos consistórios:

Por levantar as cazas do Cons’torio.....50
 Por 2 linhas p^a terças do “Consistorio”.....1 ¼ 4

Além de feitio de portas travessas, alizares, ferragens, pregos, 1800 telhas, cal (DEL NEGRO, 1961, p. 177).

Entre 1752/1753 se registrou “Obras na sacristia e casa nova”¹⁵¹. Para as obras desse “acrescentamento” se mobilizou significativo número de mestres artífices. Na planta abaixo, os números 9 e 15 se referem às sacristias, ambientes que receberam ornamentação no estilo Rococó.

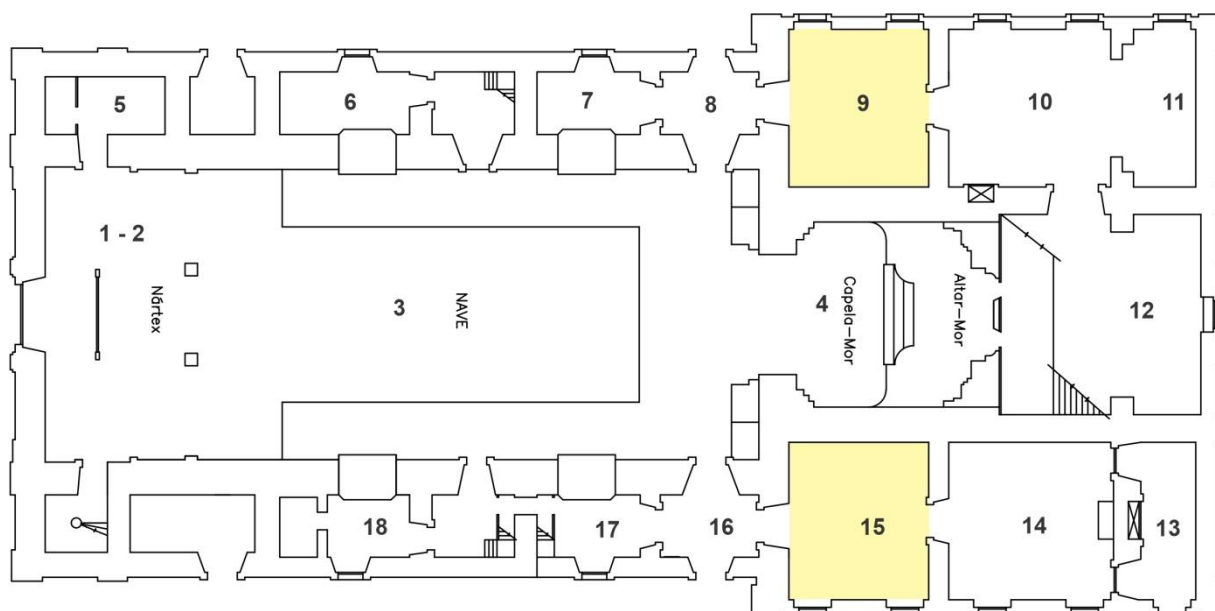


FIGURA 344: Planta III – Matriz de Santo Antônio, com destaque para as sacristias:
15 – Sacristia da Fábrica e 9 – Sacristia da Irmandade do Santíssimo, século XVIII.
Acervo ET-IPHAN Tiradentes, adaptado pelo autor.

O levantamento das paredes da obra de “acrescentamento” teve início no final da primeira metade do século XVIII, mas as sacristias só receberam ornamentação pictórica na década de 1780, realizada pelo mestre pintor Manoel Victor de Jesus, valendo-se de sua paleta de tons fortes e rica gramática pictórica rococó. A primeira a ser pintada foi a Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, ou do Evangelho, e pela obra o mestre pintor recebeu “onze oitavas e meya de oiro”, em 9 de outubro de 1782¹⁵². Existe o recibo da obra, mas não o termo de condições para sua execução.

¹⁵¹ No século XVIII, a expressão “casa nova” se referia também a um cômodo novo do ambiente em construção.

¹⁵² Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1779-1846), fl. 12.



FIGURA 345: Respaldo do arcas, pintura de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Nessa sacristia há um grande arcas, com detalhes finamente entalhados, bem ao gosto rococó. O móvel longo, em jacarandá, em tom escuro, tem espelhos e puchadores prateados. O respaldo do arcas, todo revestido de madeira, recebeu ornamentação com elementos entalhados e pintura. Ao centro há um nicho com Crucifixo, constituído por base curva, pedestais, colunas, cimalha e frontão de rocalhas, da lavra de Salvador de Oliveira¹⁵³, com douramento e policromia de Manoel Victor de Jesus. Seu fundo recebeu pintura, com nuvens bem claras, nimbo e cabeças de anjos aladas, com os cabelos arruivados. Quatro painéis com as imagens dos evangelistas, cada um com seu atributo iconográfico, separados por pilastras, com molduras e rochalhas pintadas nas quinas. Há um entablamento, marmorizado de fungimento no tom verde. Sobre ele, grandes entalhes dourados. Acima, está a larga cimalha em marmorizados em verde, vermelho e frisos dourados. O teto em abóbada quadripartida, ligeiramente abaulada, recebeu friso dourado, entalhado, com delicadas folhas e laços. Os frisos formam um quadro central, com um volumoso florão dourado, cercado por folhas de acanto. Cada face da abóbada apresenta uma cena do Antigo Testamento, toda envolta por arranjos de rocalhas coloridas, bem movimentadas, na base e nas quinas aparecem cartelas de “Cs” arrocalhadas, que compõem trama que se destaca a assimetria de seus elementos, recurso

¹⁵³ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo (1761-1797), fl. 69, 90 vº, 91.

típico do Rococó. As cenas revelam trechos de paisagens bucólicas, elas representam: *Rei Davi e Saul no altar do sacrifício; O sacrifício de Abraão; Moisés diante a sarça ardente e Anjos anunciam a Sarah sua gravidez*¹⁵⁴.



FIGURAS 346,347: Detalhes do respaldo do arcaz, pintura do interior do nicho. Autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 348: Sanefa da sacristia com pintura de orquídea e outros elementos fitomorfos, têmpera e ouro, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 349: Quadro central do teto com florão, frisos entalhados e dourados, com cartela em “Cs”, assimétricas. Têmpera e ouro, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782. Fotografia do autor, 2019.

¹⁵⁴ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

As duas portas e as duas janelas desse ambiente receberam sanefas pintadas em tom vermelho e detalhes mais escuros, diversos elementos fitomórficos – ao centro orquídea ladeada por flores e botões, com borda dourada – a solução monocromática desses elementos, foi utilizada pelo pintor Manoel Victor de Jesus em outros ambientes. As sanefas têm entablamento em marmorizado verde, encimados por entalhes dourados¹⁵⁵.



FIGURA 350: Teto da sacristia, gamela abaulada, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira, as cenas: *Rei Davi e Saul no altar do sacrifício*; *O sacrifício de Abraão*; *Moisés diante a sarça ardente* e *Anjos anunciam a Sarah sua gravidez*. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Para a execução das cenas apresentadas nas faces da abóbada, com diversos recursos visuais, tanto de cor e de forma, bem como da iconografia, o mestre pintor deve ter recorrido a uma fonte inspiradora, ou até mesmo a um conjunto de imagens irmanadas, de bíblias, missais ou gravuras avulsas; conforme em seu ensaio pioneiro sobre a pintura, Luiz Jardim (1939, p. 75), enfatizou:

– é curioso assinalar-se que obedecia aos modelos europeus, aqui introduzidos certamente pelos mestres portugueses e pelos padres. As estampas e vinhetas dos missais antigos terão muitas vezes servido de modelo e inspiração.

¹⁵⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

A partir dos modelos, ocorreu apropriação e o pintor reinterpretou as cenas, inseriu sua linguagem plástica, que nos permite identificar sua autoria. Na cena *O Sacrifício de Abraão*, os elementos constitutivos da composição encontrados em gravuras aparecem também na pintura, como o arbusto, o riacho, a ovelha, o personagem principal com seu gesto e suas vestes – mas reconstruídos, com colorido e estrutura composicional bem peculiar, que distinguem na obra desse pintor.



FIGURA 351: Cena do teto abóbadado da Sacristia da Irmandade do Santíssimo, Matriz de Santo Antônio. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria: Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

No respaldo, cercados por pilastras, com apliques entalhados, os evangelistas Marcos, Lucas e Mateus foram inseridos em paisagens arquitetônicas, enquanto São Lucas se apresenta em ambiente natural. Em cada um deles, pode-se observar os estilemas do autor, como a constituição facial, movimento dos braços, postura das mãos, movimentação das vestes e as soluções gerais das composições.



FIGURAS 352,353: São Marcos e São João Evangelista com os seus atributos, o leão e a águia, com moldura em frisos de ouro e rocalhas pintadas nas quinas. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.

O teto em abóbada já passou por intervenção de restauração, na década de 1960, com o uso de cera de abelha. Conseqüentemente, a cera comprometeu a tonalidade original da obra. As pinturas do respaldo do arcaz, sanefas e alizares dos portais não passaram por intervenção de restauração. Atualmente, esse teto se encontra em crítica situação de conservação, com deslocamento de fragmentos da cimalha, ataque de insetos e descolamento da camada picta. O respaldo apresenta-se com perdas dos elementos pintados; mas a tonalidade, provavelmente, mais próxima de quando executadas.



FIGURA 354: Aspecto do teto abobadado da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, antes da restauração. Têmpera sobre madeira, 1782. Autoria Manoel Victor de Jesus. ACIPHAN-RJ, fotografia de Marcel Gautherot, s/d.

A Sacristia da Fábrica, ao lado da Epístola, também recebeu ornamentação pictórica de Manoel Victor de Jesus, seis anos após os trabalhos realizados na Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, conforme o documento abaixo:

Recebi do Proc^{or} da Irman^{de} do SS Sacram^{to} fabriqueira da Matriz desta V^a sincoenta e sete oitavas de oiro procedidas da Pintura q fiz na Sacristia da fabrica e por estar pago da referida q^{ta} mandei paçar o prez^{le} e asinei São Jozé 12 de 7bro de 1788
são 57/8^s

Manoel Victor de Jesus¹⁵⁶

¹⁵⁶ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1797-1822), fl. 32.

Como na primeira sacristia, existe o registro de pagamento da obra picta, mas não o termo de condições para a sua execução. Nesse período, entre 1787 e 1788, a Irmandade contratou o mesmo mestre pintor para olear as portas e janela da edificação.

A ornamentação pictórica da Sacristia da Fábrica da Matriz se destaca pela cenografia teatral realizada por Manoel Victor de Jesus, que pintou e, provavelmente, dourou os elementos entalhados. O único móvel do ambiente é uma cômoda em linhas retas, simples e dividida em três módulos; o central junto à parede, com armários e um nicho raso, em linhas retas, dentro das proporções áureas, com embasamento, colunas, semiarco, entablamento, detalhes marmóreos e rocolhas. Acima do entablamento, destaca-se um remate em carapina, com recortes vazados pintado e rocalhas no tom laranja e bege. As duas soluções distintas para um nicho proporcionam leveza e graça para a cenografia.

Sobre o arcaz, o respaldo tem as paredes revestidas de madeira e pintura clara. Ao centro, o nicho, com linha retas e entablamento em marmorizado verde, o fundo é pintado com uma trama de flores bem colorida. Todo respaldo tem fundo claro, onde o mestre realizou movimentada cenografia arquitetônica, com pilastras fingidas e formas arroalhadas, que sustentam panos em vermelhos, presos por pingentes – ambos fingidos, que descem da cimalha em marmóreos verdes.

O nicho é ladeado por painéis emoldurados com santos, com cercaduras marmóreas e rocalhas, com as quinas em círculos destacados. Os santos representados são: Santo Antônio de Pádua, São Vicente Ferrer, São Paulo e São Pedro. Santo Antônio aparece com seu hábito franciscano, ajoelhado, junto a ramo de lírio e o Livro Sagrado, a mirar o Menino Deus sentado em nuvem, acompanhado por duas cabecinhas aladas. São Vicente Ferrer tem representação com seu hábito dominicano, com um joelho dobrado, seu par de asas, a mirar a imagem da Virgem Maria, pousada sobre nuvem e com um ramo de lírio na mão. Ainda compõem a cena duas cabecinhas de anjos aladas. As duas cenas se assemelham bastante. Nos outros painéis, os dois santos apóstolos se apresentam em pé, em fundos com elementos arquitetônicos; São Pedro traz nas mão as chaves e São Paulo uma espada, seus símbolos incoográficos mais conhecidos.

O adameado vermelho, que além de trazer expressivo contraste de cores, movimentada e surpreendente, com os pontos presos, de onde saem os pares de pingentes, cada par em posição diferente. Nos cantos, junto às pilastras pintadas, as pontas do pano fingido descem mais, com elegância e movimento. Essa cenografia compõem um *trompe*

l'oleil, que além de alegar e aquecer o ambiente, nos prova que o autor tinha subsídios técnicos para criar o engano do olho¹⁵⁷.



FIGURA 355: Aspecto da decoração da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 356: Detalhe do remate do nicho em carapina, têmpera sobre madeira recortada, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 357: Detalhe da pintura do respaldo do arcaz, a Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



¹⁵⁷ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.



FIGURAS 358,359: Detalhes das pinturas do respaldo do arcaz, da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Aatoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

O teto dessa sacristia tem formato quadrado, taboado liso, com tabeira, friso e cimalha marmórea nos tons verde e ocre. Abriga grande composição de rocalhas movimentadas e coloridas – predominam os verdes, vermelhos, laranjas e beges, intercaladas com buquês de flores. No interior, descata-se um vaso vertical, com fita verde cruzada, cheio de flores, botões e folhas. Ao centro, na parte superior e interna, de um laço vermelho pende guirlanda de flores¹⁵⁸.

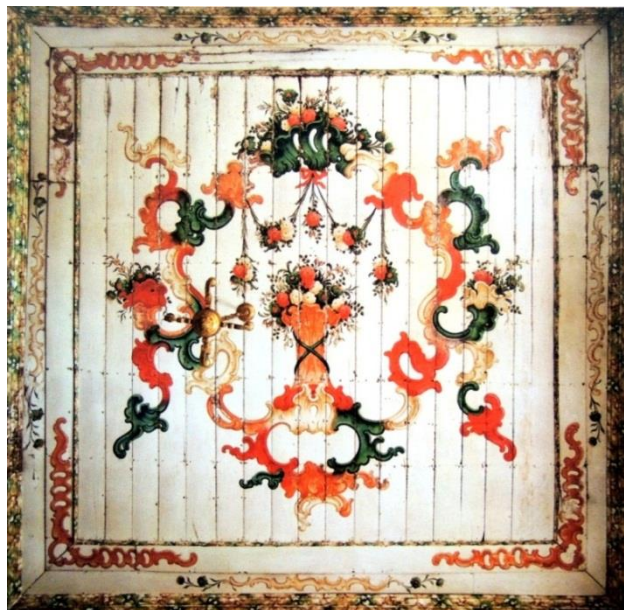


FIGURA 360: Detalhe do teto da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Aatoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

¹⁵⁸ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

Na tabeira, delimitada por friso dourado, aparecem rocalhas vermelhas e vazadas nos cantos, nos meios rochalhas em tons mais claros com flores nas pontas.

FIGURA 361: Detalhe do teto da Sacristia da Fábrica, têmpera sobre madeira, 1788. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



Nesse teto, pode-se observar as características das flores de Manoel Victor de Jesus. As rosas são volumosas, bem feitas e com cores contrastantes, os botões corpulentos e sempre acompanhados de folhas de roseiras, que compõem os arranjos com as flores campestres, também bem elaboradas. As flores aparecem em quase todas as composições ornamentais do artífice, da mesma maneira ocorre com as suas rocalhas – bem delineadas, vazadas, as vezes sombreadas e estriadas. O pintor utilizou em seus arranjos florais os laços de fitas coloridas e fragmentos de tecidos, que dão um toque de refinamento e os tornam mais elegantes, mas que sobretudo reforçam os propósitos da pintura de fingimento. As flores aparecem sempre conectadas às suas rocalhas coloridas.



FIGURAS 362-364: Rosas, flores do campo, rocalha e fingimento, séc. XVIII, elementos sempre presentes nas pinturas de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

Todo vocabulário pictórico, a elegância de seus elementos, o contraste de tons e o domínio técnico fazem dessa sacristia uma das mais elegantes, mais leves e sofisticadas do Rococó em Minas Gerais. Os tons originais foram preservados, pelo fato de não ter tido intervenção de restauração até o presente.



FIGURAS 365-367: Detalhes do adamascado, pingentes do respaldo do arcaz e laço do teto. Séc. XVIII, têmpera sobre madeira. Autoria Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

4.4 Os consistórios das irmandades instaladas na Matriz

Os 18 tetos pintados da Matriz de Santo Antônio foram realizados com soluções diferentes do suporte, além de dois ambientes sem nenhum tipo de forro. Dos 18, um ficou comprometido quando se construiu o cofre da prataria, na década de 1930, e outro perdido na ocasião que se instalou os sanitários no interior da edificação, na década de 1960. Além dos quatro tetos que compõem o corpo principal, já apresentados e analisados, mais os tetos das sacristias; os demais merecem de atenção. No conjunto, há variações, desde o tabuado liso, tabuado liso com friso e tabeira, gamela, artesoado, saia e camisa, abóbada de aresta, abóbada de aresta abaulada. Em alguns ambientes as pinturas parietais, juntamente com os tetos, criaram cenários distintos, ao empregar recursos de fingimentos, como os faiscados, as imitações de tecidos e azulejo, os *trompe l'oeils*, “uma

difundida técnica ilusória aplicada à estrutura arquitetônica do espaço interno, desde meados do XVIII”¹⁵⁹.

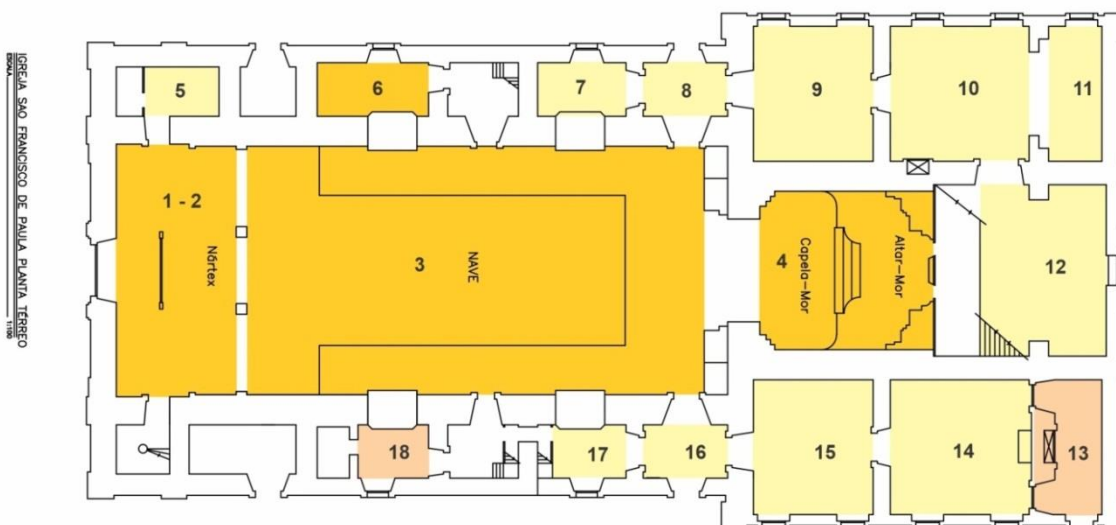


FIGURA 368: Planta IV, destaque para os tetos pintados da Matriz de Santo Antônio: 1-2 – nártex e coro, 3 – nave, 4 – capela-mor, 5 – batistério, 6 – Consistório da Irmandade da Caridade, 7 – Consistório da Irmandade do Descendimento, 8 – vestíbulo, 9 – Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 10-11 – Capela do Santíssimo, 12 – cômodo sob o trono do altar-mor, 13 – cômodo posterior ao Consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos (teto perdido), 14 – Consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos, 15 – Sacristia da Fábrica, 16 – vestíbulo, 17 – cômodo sob o retábulo do Senhor dos Passos, 18 – Consistório da Irmandade de Nossa Senhora do Terço (teto perdido).

No nártex, à esquerda, encontra-se o cômodo com o nº 5, o batistério, que tem ornamentação singela. Mas com elementos significativos, como o “armários dos santos óleos”, provavelmente um traste da primitiva ornamentação da Matriz, com características do barroco nacional português, uma primorosa talha dourada, com fundo vermelho. A pia batismal esculpida num bloco rochoso de xisto verde, com gomos positivos e negativos bem acentuados. Sua bacia tem divisória, uma metade para armazenar a água; a outra para receber a criança a ser batizada, nessa há o ralo que escoar a água do batismo.

Na parede caída se encontra o painel com a cena do *Batismo de Cristo por São João Batista*, ocorrida à margem do Rio Jordão. Cristo se encontra de joelhos, envolto em panejamento branco a receber a água da mão de São João Batista. O santo tem poucas vestes, que deixam boa parte do corpo exposto, na outra mão segura uma cruz longa, com

¹⁵⁹ HILL, Marcos. *Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro*. Revista Barroco, Nº 19, p. 266. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.

uma fita vermelha. A cena ambientada em paisagem traz ainda o Cordeiro e acima o Divino Espírito Santo. Não há referência documental sobre a autoria desse painel, mas pela organização espacial, estruturas anatômicas, movimentos e paleta, deve é atribuído ao pintor Manoel Victor de Jesus¹⁶⁰. O mesmo ocorre com o teto desse cômodo, em tabuado liso, com friso, tabeira e cimalha, pintado com cercadura de rocalhas vazadas, com arranjos de flores compestres. Entre a tabeira e o friso, apresentam-se rocalhas vazadas, em tom veremelho. A cimalha recebeu pintura marmórea verde e marrom. Ao centro um círculo de nuvem raiado, com o Divino Espírito Santos, a pomba com as asas abertas, a mostrar o desenho de sua plumagem. A nuvem tem delimitação em verde veronese e delicado sombreamento em cinza. Esse, provavelmente, deve ser um dos mais antigos tetos do pintor Manoel Victor de Jesus.



FIGURA 369: Painel com a cena
O Batismo de Cristo por São João Batistas.
Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Atribuído a
Manoel Victor de Jesus. Batistério,
Matriz de Santo Antônio.
Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 370: Teto do
batistério, tabuado liso, com
tabeira, friso e cimalha
marmórea, pintado com
rocalhas vazadas, arranjos
florais e círculo de nuvens
com o Divino Espírito
Santo ao centro. Têmpera
sobre madeira, séc. XVIII.
Atribuído a Manoel Victor
de Jesus. Matriz de Santo
Antônio. Fotografia do
autor, 2019.

¹⁶⁰ Diante a inexistência de referência à ornamentação pictórica do batistério, há a possibilidade desse trabalho ter sido uma doação de um devoto, sem qualquer desembolso por parte da ISS.

O painel passou por intervenção de restauração na década de 1960, realizada pelo IPHAN. O teto, sem intervenção, mantém os tons originais, mas se encontra em precário estado de conservação devido ao ataque de insetos e acúmulo de sujidades.

Nas primeiras décadas do século passado, já no vicariato do padre José Bernardino de Siqueira¹⁶¹, o batistério recebeu um barrado de pintura padronizada, realizada por Francisco Cesário Coelho. Essa pintura foi encoberta durante a primeira obra realizada pelo IPHAN, na década de 1940.



FIGURA 371: Interior do batistério, com a pia, o armário de guardar os santos óleos e ao fundo o barrado em pintura padronizada, realizada por Francisco Cesário Coelho. Batistério, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do livro “Relíquias da Terra do Ouro”, década de 1940. Foto sem indicação de autoria.

Parece que existiu um barrado de “xadrez” no batistério, conforme registrado a 26 de maio de 1801¹⁶², nos preparativos para a visita do bispo:

de Retocar o Xadres da sancristia e da caza do baptisterio.....” ¾ 4

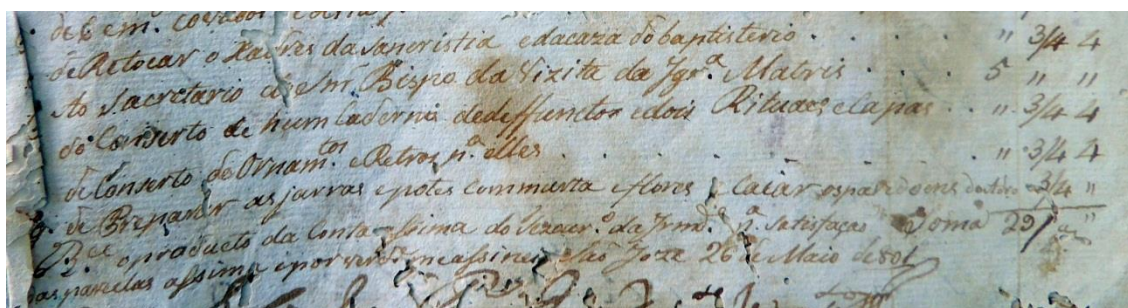


FIGURA 372: Lista de providências para a visita do bispo, 26 de maio de 1801, Pagamento “de Retocar o xadrez da sancristia e da caza do baptisterio”. Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1797-1822. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia do autor, 2020.

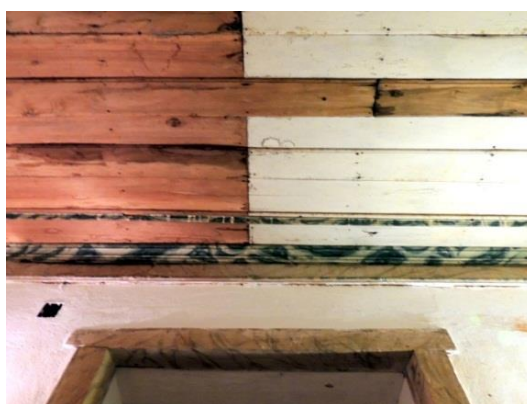
¹⁶¹ Padre José Bernardino de Siqueira foi vigário da Paróquia de Santo Antônio no período de 1923 a 1956, o responsável por diversas obras que contribuíram para a proteção do patrimônio cultural local. Nesse cofre, guardou o acervo de peças em ouro, prata, joias e pequenas imagens que poderiam ter sido furtadas facilmente. (AEDSJDR)

¹⁶² Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1797-1822), fl. 9.

Com as repinturas sucessivas, o barrado mais antigo e o pintado por Francisco Cesário Coelho foram encobertos. Não há janelas de projeção nesse ambiente.

Ainda à esquerda, com acesso pela porta abaixo do púlpito, localiza-se o Consistório da Irmandade da Caridade, na Planta IV, sob o nº 6. Esse cômodo tem o barrado pintado com cartelas em tom azul da Prússia, bem como os alisares, atribuído ao mestre pintor Antônio de Caldas, conforme já exposto. O teto desse consistório tem formato irregular, segue a estrutura dos fundos do camarim do retábulo de Nossa Senhora da Piedade. Ao centro é em saia e camisa, com frisos, tabeira e cimalthas em marmóreos, em tons de azul. Embora não tenha elementos figurativos, a composição e fingimentos dão graça e leveza a esse teto, que pode ser considerado, de certa forma, um artesoado simples. Algumas tábuas desse teto foram substituídas. O cômodo com seus alisares, barrado e teto aparentemente simples, acabam por conformar um ambiente claro, harmonioso e com ornamentação sofisticada. Todos elementos pictóricos desse consistório se encontram em precárias condições de conservação, mas principalmente barrado com suas cartelas e fingidos.

FIGURA 373: Aspecto do teto do Consistório da Caridade, com cimaltha, tabeira, frisos em tons azuis, ao centro a solução saia e camisa. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 374,375: Aspectos do teto do Consistório da Caridade, com cimaltha, tabeira, frisos em tons azuis, ao centro a solução saia e camisa. Fotografias do autor, 2019.

No consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento¹⁶³, Planta IV, sob o nº 7, exatamente atrás do retábulo do Descendimento, em cômodo de pequenas dimensões, encontra-se um conjunto de pinturas de autoria do mestre Manoel Victor de Jesus. A exiguidade e irregularidade do espaço exigiram do pintor soluções que resultaram curiosa ambientação picta, com o teto, paredes, respaldo do arcaz e barrado pintados. O teto apresenta a cena do *Descendimento da Cruz*, inspirada na obra *Descida da Cruz*, de 1614, de autoria de Peter Paul Rubens (1577-1640), reproduzida em versões de gravuras que circularam em Minas. Essa cena teve ampla difusão e esteve presente em muitas paredes de igrejas e capelas, também através dos registros de santos e principalmente nos missais. “A movimentação física do missal pôde proporcionar interessantes ligações sociais, aproximando várias regiões” (BOHRER, 2020, p. 180). A circulação dessas imagens comuns fortalecia a determinação nas escolhas das cenas a serem reproduzidas pelos pintores. No respaldo do arcaz da Capela de Nossa Senhora das Mercês, pode-se observar gravura dessa iconografia, uma das versões de Rubens.

Esse consistório tem o teto em taboado liso, com tabeira e frisos, com a cena central cercada por rocalhas vazadas, bastante movimentadas, com largo empregos de “Cs”, nos tons verdes, vermelhos, ocre e beges. Entre a cimalha verde em marmorizados e friso dourado, que cercam a cena principal – o quadro recolocado; na tabeira, o pintor inseriu delicadas rocalhas com rosas e botões vermelhos. Parte da cena se perdeu devido às águas pluviais.¹⁶⁴ Em 1982, fotografamos detalhe da cena central, quando fragmentos da camada pictórica já em craquelê se desprendiam do suporte. Mesmo bastante comprometida, a cena nos revela os tons da paleta do pintor Victor de Jesus e seu conjunto de estilemas.

¹⁶³ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento (1784-1807).

¹⁶⁴ Muitas goteiras surgiram após a retirada das calhas, na obra realizada pelo IPHAN, na década de 1940. (ACIPHAN-RJ)



FIGURAS 376,377: *Descendimento da Cruz* – gravura de Rubens, uma de suas versões, provável inspiradora para a cena central do teto do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento - Disponível e: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/rubens-seu-atelie-de-gravura/>. Têmpera sobre madeira, 1786, autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Aspecto da cena central do teto com as perdas da camada pictórica. Fotografia do autor, 1982.



FIGURAS 378,379: *La Descente de Croix, Bajada de la Cruz, The Descent from the Cross* – Gravura pendurada no respaldo do arcaz da Capela de Nossa Senhora das Mercês, a partir da pintura de Rubens. Ornamentação pictórica do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento, têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

O personagem central da cena, o corpo de Cristo se perdeu irreversivelmente. Subsistiu a parte à direita do quadro, com a base onde se encontra a Nossa Senhora, Madalena e outros personagens; na cruz, ao ajudar na descida do corpo, mais dois personagens, mas com perdas parciais. Uma das soluções do pintor, a reorganização da cena em paisagens, neste caso, também acabou comprimida em consequência do deslocamento da camada pictórica.

O teto tem fundo branco. Na tabeira, entre a cimalha e o frisos em marmóreos, o pintor inseriu rocalhas no tom azul com ramos floridos de rosas vermelhas. Como o teto segue o formato dos fundos do retábulo, com as soluções adotadas, cabou por configurar um artesoadado simples. As paredes dos fundos do retábulo compõem portas de armários, que se estendem do chão ao teto. Na parte superior, nas bandeiras, apresentam-se personagens bíblicos do Antigo Testamentos – a partir da esquerda aparecem os profetas, patriarcas e reis: Jeremias, Isaías, Aarão, Moisés, Ezaquiel, Samuel, Manaém e Davi, ambos com indumentária hebráica. Cada um envolto em cercadura composta por rocalhas e com a identificação na base, além das rocalhas nos cantos, com o mesmo tom de azul das que figuram no teto¹⁶⁵.



FIGURA 380: Aspecto da ornamentação pictórica do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento, com destaque da tabeira. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

¹⁶⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.



FIGURA 381: Figuras bíblicas pintadas nas portas do armário do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Na parte de inferior, no armário central, suas bandeiras apresentam ornamentação com frisos e rocalhas. Nas laterais, aparecem suportes, ou mesmo pilastras, com arranjos e flores, solução veiculada nas gravuras do período Rococó, especialmente por Franz Xavier Habermann e bem próxima à aquela apresentada na janela do órgão. (FIGURA 384)



FIGURA 382: Portas dos armários, parte inferior, do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 383,384: Gravura de Franz Xavier Habermann, disponível em: www.alamy.com/stock-photo/franz-xaver-habermann.html, visitado em 21 de dezembro de 2020; provavel fonte inspiradora para o elemento que encima pilastras do Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

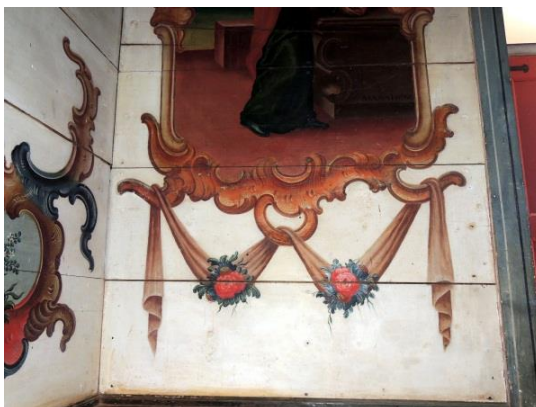


FIGURA 385: Trama de rocalhas, sobre a porta do Consistório da Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

No consistório há um arcaz e sobre ele o respaldo, revestido de madeira, pintado com fundo branco e rocalhas vermelhas acima e na base trama de rocalhas coloridas e com vasos circundado por “Cs”, onde se inseriu arranjo floral. No respaldo se encontra o painel solto, também em madeira, com a representação de São Luís Rei da França. Nas laterais do respaldo, dois painéis com molduras em rocalhas, os personagens Davi e

Manaém, das rocalhas pendem planejamento com arranjos florais, bem ao gosto do *trompe l'oeil*, que se repetiu nos quadros dos outros personagens.

FIGURA 386: Quadro da lateral, Davi
Com moldura e *trompe l'oeil*, Consistório
da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento.
Têmpera sobre madeira, 1786.
Autoria de Manoel Victor de Jesus,
Matriz de Santo Antônio.
Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 387,388: Detalhe das molduras dos quadros com *trompe l'oeil*, Consistório da
Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786. Autoria de
Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 389: Detalhe da trama de rocalhas sobre o arcaz, com arranjo floral,
Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Têmpera sobre madeira, 1786.
Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Na parede à direita, ainda subsistem fragmentos de um barrado, imitação de azulejaria, em tons azuis. O painel apresenta a cena do *Pecado Original* ou *A árvore da Vida*¹⁶⁶, têmpera sobre madeira. Provavelmente, Manoel Victor de Jesus utilizou fontes inspiradoras para a realização dessa pintura, uma delas poderia ser a gravura da Bíblia de Michael Demarne, de 1730. No barrado monocromático, em azul, com cercadura de rocalha, que divide em dois módulos. À direita figura o momento em que Deus criou Eva a partir da costela de Adão. Ele aparece estendido ao chão, ela com vasta cabeleira, colocada perpendicular ao corpo do companheiro, enquanto aparece no céu um círculo de raios a revelar o nome de Deus em hebraico: *AYAH* – essa representação raramente teve execução em Minas. À esquerda, Adão e Eva colocados em frente à árvore com os frutos e a serpente enrolada em seu tronco, a oferecer-lhes o fruto; reproduzir o instante do “pecado original”. O corpo da serpente termina de forma híbrida, como um anjo alado, a apontar o fruto do “pecado”. As cenas se apresentam em ambientes paisagísticos bem ao gosto do artífice. Em outro fragmento remanescente do barrado, há janela de prospecção pictórica, a revelar a existência de pintura mais antiga e pelas pinceladas, deve ser atribuída a Antônio de Caldas. Em um dos cantos do consistório, o barrado se perdeu. Destacam-se ainda nesse minúsculo ambiente as composições florísticas e as rocalhas que envolvem a porta de acesso. Conforme utilizadas em outros elementos, as flores de Manoel Victor de Jesus recebiam cores fortes e corpulência, ele gostava de inserir folhas diversas para realçar os contrastantes dos arranjos.



FIGURAS 390,391: Pecado Original. *Histoire sacrée de la Providence et dela conduite de Dieu sur les hommes*. Bíblia de Michael Demarne, 1730, acervo Biblioteca Nacional de Portugal. Detalhe do barrado, com Eva e a serpente, autoria Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento. Fotografia do autor, 2019.

¹⁶⁶ A *Árvore da Vida* fornecia a imortalidade por meio de seus frutos. No relato do livro sagrado, conta-se que Deus havia colocado a *Árvore do Bem* e a do *Mal* no *Éden*. E que após Eva e Adão cometerem o pecado de comer do fruto proibido, induzidos pela serpente – “que era o mais esperto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito”, eles perderam o direito à vida eterna. O símbolo da *Árvore da Vida* é muito popular e sua origem ainda é desconhecida (Bíblia Sagrada, Gênesis, 2004, p. 26-27).



FIGURA 392: Pecado Original, barrado do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento. Autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 393: Detalhe da janela de prospecção em fragmento do barrado do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Fotografia do autor, 2019.



Nesse consistório encontramos um conjunto de personagens e soluções pictóricas que facilitam compreender a produção pictórica de Manoel Victor de Jesus. Na estrutura facial de seus personagens se destacam: tez sempre clara, olhos grandes e desproporcionais, as vezes exageradamente sombreado, sobrancelhas arqueadas e ligadas ao risco do nariz, que é sempre reto, as vezes ressalta o *filtrum labial*; o desenho dos lábios bem definido, mas de tamanho reduzido, queixo pequeno e alguns em montículos. Cabelos desalinhados, com tons mais claros, arruivados e as vezes até louros, raramente cabelos escuros. Quando os personagens usam barba, elas aparecem quase onduladas e divididas em várias pontas. O pintor demonstra certa dificuldade em solucionar algumas partes anatômicas, especialmente as mãos e os pés. Os dedos aparecem estilizados, alongados, com o polegar mais afastado e a palma da mão mais retangular. Solução aplicada em quase todas personagens, a qual acabou por se transformar em uma de suas características. Os panejamentos receberam movimentos contidos, bem como os gestos.

Personagens com vestes mais produzidas, a moda hebraica, certamente inspiradas em gravuras. Suas composições em rocalhas são bem desenvolvidas, elegantes, volumosas e sombreadas tornaram uma das principais características do mestre. Um exímio pintor de flores, suas rosas apresentam formas carnudas, bem construídas e estão presentes nas várias composições. Quando pinta nuvens, elas figuram em volumes circulares e pastosas. Há que destacar ainda o domínio da paleta, com o emprego de cores quentes, com o uso de sombreamentos, que propiciam a ideia de profundidade e volumetria.

Pintor de fingimentos, seu marmorizado é forte, bem diversificado e essenciais para compor as ornamentações. Valeu-se do *trompe l'oeil* em elementos diferentes. As formas geométricas foram usadas em diversas obras e produziu pinturas monocromáticas, com variações do mesmo tom. Quando pintava arquitetura de fingimento, inseria suas rocalhas sombreadas, flores e vasos floridos – tudo muito colorido. Com essas características, pintor construiu seu universo de personagens masculinos, com características facilmente reconhecíveis¹⁶⁷. Nas pinturas desse Consistório encontramos um dos melhores conjuntos executados pelo pintor, que nos permite compreender sua gramática pictórica e o seu domínio na arte de pintar, recriar e enganar os olhos do fiel e do espectador.



FIGURA 394: Detalhe das mãos de personagens do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, autoria de Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1786. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

¹⁶⁷ Análise *in loco* feito pelo autor, 2019.



FIGURAS 395-406: Personagens masculinos de autoria de Manoel Victor de Jesus, séc. XVIII. Têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Descendimento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

Conforme a Planta IV, sob os números 10-11, localiza-se o antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a atual Capela do Santíssimo Sacramento; onde dois ambientes se conectam por um arco, com embasamento, cimalha e ornamentado por pintura marmórea.



FIGURA 407: Arco da Capela do Santíssimo, em cantaria, com pintura marmórea. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

No ambiente maior há um teto em gamela, cercado por cimalha larga, marmorizada em tom cinza com frisos dourados, com cenas pintadas, separadas por molduras com frisos dourados. Cada face da gamela, que tem fundo claro, apresenta a cena envolvida por tramas em rocalhas assimétricas, coloridas, vazadas, com “Cs” e flores, a ocupar toda extensão. Na face central, aparecem um anjo de corpo inteiro, alado a segurar o ostensório, cercado por blocos de nuvens pesadas, quase em formatos geométricos, exageradamente sombreadas e anjos, três de corpo inteiro e os demais apenas cabecinhas aladas; nas outras faces figuram cenas narrativas do Antigo Testamento: “Isaac abençoa Jacó”, “A destruição de Sodoma”, “Eliezer encontra Rebeca” e “Judite e Holofernes”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ A iconografia dessas representações e dos outros tetos em gamela, também com cenas do Antigo Testamento receberam análise profunda, consultar: GIOVANINI, Luciana Braga. Os Ministérios do Rosário: Visão, Contemplação e invocação. São João del-Rei: PGHI-UFSJ, 2017, mimeo.

Em 1782¹⁶⁹, encontravam-se a trabalhar juntos Manoel Alvares (?-?) e Manoel Victor de Jesus (1760?-1828), na pintura desse teto em gamela. Apenas nessa ocasião se registrou os nomes dos dois pintores juntos. Essa seria a única referência ao pintor Alvares, que depois não apareceu mais na documentação; ao contrário do outro, que ao longo dos anos, executou diversos trabalhos para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, a construtora da edificação e para as demais irmandades abrigadas na matriz, de acordo com os documentos pesquisados no AEDSJD.

Não há especificação da participação dos dois pintores no teto. Mas ao apreciar detidamente a composição das rocalhas vazadas, elas se apresentam mais rígidas, com poucas nuances e sombreamentos abruptos. A composição das cenas narrativas, com seus personagens, estrutura anatômica, gesticulação e ambientação na paisagem, observa-se o conjunto de estilemas que caracterizam a obra do pintor Manoel Victor de Jesus¹⁷⁰.



FIGURAS 408-409: Detalhes das cercaduras das cenas narrativas do teto de gamela, atribuível a Manuel Alvares. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

¹⁶⁹ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1761-1797, fl. 95.

¹⁷⁰ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.



FIGURA 410: Cenas do teto de gamela, Manoel Alvares / Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

As cenas desse conjunto de pinturas narrativas se inserem num contexto paisagístico, em algumas com elementos naturais e outros com exemplares arquitetônicos. Solução sempre empregada pelo pintor Victor de Jesus. Destacam-se as paisagens arquitetônicas, com elementos estranhos à arquitetura local. Para a execução dessas cenas, o pintor deve ter recorrido a um repertório de impressos.



FIGURAS 411-413: Aspectos das paisagens arquitetônicas do teto de gamela, atribuível a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 414: Cena “Eliezer encontra Rebeca”, pintura atribuída a Manoel Victor de Jesus, 1782, têmpera sobre madeira. Capela do Santíssimo Sacramento, antigo Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

No mesmo ambiente, apenas separado pelo arco em cantaria, encontra-se o retábulo da Capela do Santíssimo, anteriormente denominada de Capela do Sagrado Coração de Jesus. Nesse retábulo, mais uma vez, os dois artistas Salvador de Oliveira e Manoel Victor de Jesus trabalharam juntos. Oliveira executou a obra de talha, em estilo Rococó. Com os apliques entalhados no embasamento, pilastras, entablamento, dossel e arranques, tudo encimado por penacho, com elegantes plumas. O douramento e policromia em tons de branco e verde claro, devem ser de Manoel Victor de Jesus, pois em 1782 trabalhava nesse ambiente¹⁷¹. O fundo desse retábulo recebeu uma pintura de fingimento, onde se destacam elegantes ramos com rosas, botões, folhas, flores do campo, que contrastam com folhas douradas. À primeira vista, parece espelhamento, mas ao apreciar, verifica-se que o pintor executou ligeiras modificações nos elementos compositivos. Nesse ambiente, o teto em tabuado liso tem divisão em três módulos, cercados por friso em vermelho, com flores nos cantos de cada um, rocalhas em ocre e larga cimalha marmórea. Nos módulos aparecem símbolos cristológicos: o Pelicano, o Cordeiro de Deus, a Fênix. No módulo central, o Cordeiro de Deus figura em círculo de nuvens bem sombreadas e nimbo, o animal de pé sustenta estandarte. À esquerda figura o Pelicano e à direita a Fênix. Com o fundo branco, as imagens se destacam mais pelo

¹⁷¹ Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1779-1846).

desenho do que pela paleta contida, nos tons cinza, marrom, preto e vermelho. O desenho das asas do Pelicano assemelha-se ao da pomba do Divino Espírito Santo, do teto do batistério, já apresentado. Há ainda a mesa do altar, que em seu frontão, que apresenta pintura, uma imitação de sarcófago, ao centro a cena com o corpo de Cristo envolto apenas pelo perizônio, monocromática, em tons de vermelho. Essa pintura tem moldurada com friso, flores e rocalhas. O frontão recebeu repintura, há janela de prospecção pictórica, por onde se observa a pintura original, com tom mais harmonioso. Conforme já apresentado, Manoel Victor de Jesus apreciava as cenas monocromáticas, como essa do frontão¹⁷². A solução em ornamentá-lo com o corpo de Cristo em pintura é peculiar, geralmente a imagem era esculpida e colocada em uma espécie de “vitrine”, como se observa no Santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas ou em um retábulo lateral da Capela de Nossa Senhora do Carmo, em São João del-Rei.



FIGURAS 415-417: Fingimento do retábulo da Capela do Santíssimo, atribuível a Manoel Victor de Jesus. Têmpera e ouro sobre madeira, 1782. Fotografias do autor, 2019.

A Capela do Santíssimo Sacramento abriga ainda um díptico, de autoria desconhecida, óleo sobre tela, com as cenas do “Calvário” e “Nossa Senhora das Dores”, ambas inseridas em paisagens, onde se destacam elementos arquitetônicos. Pelas soluções compositivas e paleta, o díptico deve ser do período Barroco. O díptico tem moldura

¹⁷² Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

entalhada e dourada no estilo Rococó. Não há referência documental, mas essa moldura pode ser atribuída ao entalhador Salvador de Oliveira, pois as soluções aplicadas nela se assimilam às da mísula e caixa do órgão, executadas por este mestre, devidamente documentada.

Na década de 1940, através de registros do DPHAN, pode-se observar a situação de conservação do teto da Capela do Santíssimo Sacramento/Coração de Jesus, já com perdas da camada pictórica. Em janeiro de 1953, o vigário padre José Bernardino de Serqueira encaminhou carta ao diretor do órgão, destinada ao Dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, a participar sua intenção de restaurar as pinturas e já tinha “um pintor tecnico em restauração antiga” para executar os trabalhos.



FIGURAS 418,419: Face do teto em gamela, da Capela do Santíssimo Sacramento/ Capela Sagrado Coração de Jesus, em 1948, já com perdas da camada pictórica. Acervo CCRATEM-IPHAN, Rio de Janeiro, 1948; ACIPHAN-RJ, s/d, Foto Brasil.

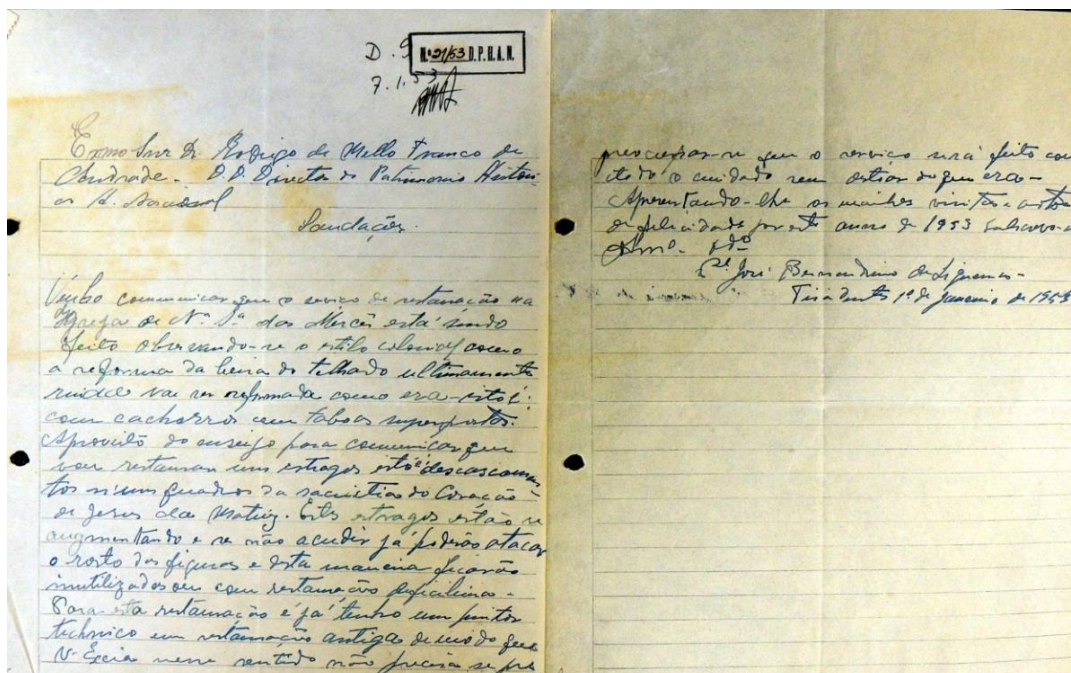


FIGURA 420: Carta do vigário padre José Bernardino, ao DPHAN, comunicando sua intenção de restaurar o teto em gamela da Capela do Santíssimo Sacramento/Capela Sagrado Coração de Jesus, janeiro de 1948. Acervo CCRATEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

O DPHAN encaminhou ofício ao vigário, com orientação sobre a realização de obras em bens tombados pelo órgão federal, somente com a devida autorização poderia ocorrer tal intervenção. No mês de julho do mesmo ano, o vigário encaminhou ao diretor Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade carta para agradecer a restauração do teto, mas com pedido de recursos para a recuperação do teto sobre a mesa do altar. Ou seja, Edson Motta restaurou o teto em gamela, mas o teto plano, dividido em três módulos, não passou por intervenção artística. (FIGURA 445)

18763/111

Exmo Sr. Dr. Rodrigo de Melo Franco de
Andrade D. D. Diretor do Patrimônio Histórico
Nacional

Laudações

à D. C. R., depois mais
de 100 - último parte de Costa -
perito P. Motta. 27. 7. 53

Com prazer muito comunico a V. Excia que o
serviço de restauração dos pintores de uma parede
já foi executado pelo mesmo arquiteto Sr. Edson Motta
to que tomou todo interesse pelo serviço e agora
no tenho seu agradecimento a V. Excia a hora oportuna
de não atender continuando sempre a seguir até a
V. Excia - Não ainda a comunicar a V. Excia
que uma pequena restauração ficou por fazer no
mesmo espaço da sacristia com vários bancos em
direção ao altar o que vem encimando a cabra
e ao da missa pelo pó e outras impurezas que caem
sobre o altar. Por esta o trabalho sobre na quantidade de
1 metro de largura por 5 ^{podre} decímetros - fero por
pintura isto é, não tenho a liberdade de solicitar
a V. Excia autorização para fazer este serviço fero o
orçamento do meu cálculo não pode exceder de
500,00 tendo eu o material adequado como também
o oficial competente neste serviço. Com mais
um agradecimento e voto de felicidades pelo seu
estar de V. Excia subscrevo-me Sr. J. B.

P. José Bernardino de Signorini
Terá senta 25 - K. 53.

FIGURA 421: Carta do vigário padre José Bernardino, ao DPHAN, a comunicar a conclusão da restauração do teto em gamela da Capela do Santíssimo Sacramento/ Capela Sagrado Coração de Jesus, julho de 1953. Acervo CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro.

Ao longo do tempo, esses tetos foram atingidos acentuadamente por ação das águas pluviais, ataque de insetos xilófagos e também por curto circuito que quase provocou um incêndio na edificação. O teto em gamela teve duas intervenções de restauração, nas décadas de 1950 e 1980. Recentemente, apresentava perdas da camada pictórica, sujidades, reintegração grosseira e a presença de insetos. No início de 2020, por iniciativa e com recursos da Paróquia de Santo Antônio, os dois tetos foram restaurados¹⁷³.



FIGURA 422: Mesa do altar da Capela do Santíssimo, “Cristo Sepultado”, têmpera sobre madeira, c. 1782, com repintura, Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 423: Díptico em óleo sobre tela, Nossa Senhora das Dores e Crucificado. Autoria desconhecida, séc. XVIII. Moldura rococó, entalhada e dourada. Capela do Santíssimo, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

¹⁷³ Obra realizada durante o período em que a igreja ficou fechada ao turismo, com as celebrações internamente, sem os fiéis, mas transmitidas pelos meios de comunicação da paróquia, em consequência da pandemia da Covid-19 – obra acompanhada *in loco* pelo autor.

O teto em gamela, restaurado pelo IPHAN, com o uso de cera de abelha, conforme exposto, com o passar do tempo, ficou com a superfície ressecada, com partes em craquelê. Sob teto onde se encontra o retábulo, na parte interna, na cimalha, ocorreu o início de um curto-circuito, atingindo-a parcialmente. O frontão do altar, onde há uma pintura monocromática em tons vermelhos, cercada por rocalhas, atribuída a Manoel Victor de Jesus, tinha repintura. Ainda passaram por restauração os dois tetos dos vestíbulos, que corriam risco de desabamento. Obra realizada com recursos próprios da Paróquia de Santo Antônio.

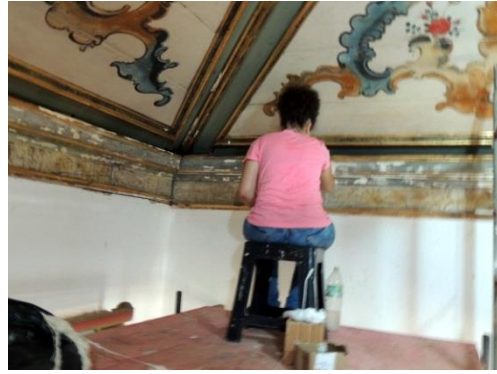
FIGURA 424: Curto circuito que atingiu a cimalha, parte interna do teto da Capela do Santíssimo. Fotografia do autor, 2015.



FIGURAS 425,426: Obra de restauro dos tetos da capela do Santíssimo, realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2020.

FIGURA 427: Detalhe do teto da Capela do Santíssimo durante o processo de restauro, realizado com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.





FIGURAS 428,429: Aspectos da obra de restauração dos dois tetos da Capela do Santíssimo. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 430,431: Face central do teto de gamela. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019 e 2020.



FIGURAS 432,433: Face do teto em gamela. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Autoria de Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019 e 2020.



FIGURA 434: Retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento e teto pintado. Depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída Manoel Victor de Jesus e talha de Salvador de Oliveira. Têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.



FIGURAS 435-437: Cenas dos três módulos do teto Capela do Santíssimo Sacramento / Sagrado Coação de Jesus; o Pelicano, o Cordeiro e Fênix, depois da restauração, ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, 1782. Restauração realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio, no período em que a igreja ficou fechada, durante a pandemia de Covid-19. Fotografias do autor, 2020.



FIGURAS 438,439: Frontão do altar da Capela do Santíssimo Sacramento. Antes e depois da restauração ocorrida no primeiro semestre de 2020. Atribuída a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, 1782. Obra realizada com recursos da Paróquia de Santo Antônio, no período em que a igreja ficou fechada, durante a pandemia de Covid-19. Fotografias do autor, 2020.

Conforme a Planta IV, no número 12, encontra-se o cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Com pé-direito baixo, mas ambiente amplo, com teto formado por dois módulos, em tabuado liso, com fundo branco, friso, tabeira e cimalha larga em marmóreo em amarelo, rosa e azul. Nos cantos da tabeira aparecem rocalhas vazadas e um elemento fitomórfico, nas quinas arranjos florais. Ao centro, tramas de rocalhas vazadas em ocre e laranja, sombreadas de marrom, com folhas de roseira, de palma e vaso com flores. A organização dos elementos fitomórficos na trama, acaba por nos sugerir um discreto *trompe l'oeil*¹⁷⁴.



FIGURAS 440,441: Tramas de rocalhas vazadas do teto, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 442,43: Detalhes das tramas de rocalhas vazadas do teto, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

¹⁷⁴ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

Ao fundo, na caixa da escada para o trono, há uma pintura, parece fragmento de cartela que foi cortada; estruturada com elementos arquitetônicos, no tom azul. O teto e essa pintura apresentam as características do pintor Manoel Victor de Jesus, especialmente a paleta e os fingimentos¹⁷⁵.



FIGURA 444: Cimália que separa os dois módulos do teto, com o elemento fitomórfico em vermelho e sombreado, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo-mor. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 445,446: Fragmento de pintura na parede na caixa da escada para o trono, com elementos arquitetônicos. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

¹⁷⁵ Diante a inexistência de referência sobre esse teto pintado, pode ser que sua execução tenha sido uma oferta de um devoto, sem nenhum pagamento por parte da construtora da edificação, a ISS.

O teto não passou por obra de intervenção artística, por isso, as cores ainda preservam os tons próximos aos idealizados pelo pintor. Mas ocorreram perdas, algumas tábuas tiveram que ser substituídas. Há muitas máculas deixadas pela ação das águas pluviais, perdas por falta de cuidados, presença de insetos xilófagos e acúmulo de sujidades.



FIGURAS 447,448: Extremos de um dos módulos do teto, com a substituição dos suportes pictóricos. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Fotografias do autor, 2019.

No cômodo número 13, atrás do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, existiu um teto com pintura ornamental, mas para a obra de instalação de sanitários no interior da edificação, ocorreu sua remoção. Teto perdido para sempre e sem registro de suas soluções pictóricas.

No número 14, encontra-se o Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. No ambiente aparecem o retábulo ao gosto do estilo Barroco, com destaque para o dossel, cortinado, anjos e o frontão entalhado, com motivo brutescado¹⁷⁶. O fundo do retábulo recebeu pintura, mais recente, com nuvens, nimbo e cabeças aladas. Nas paredes instalaram nichos, com as imagens dos Passos da Paixão, executadas por Antônio da Costa Santeiro, sobre as portas e janela sanefas policromadas e douradas, com destaque para a flor de lis.

O teto artesoadado, com florões e folhas de acanto separam os painéis, com molduras largas, tabeira, frisos e ampla cimalha, obra do mestre entalhador João Ferreira, realizado

¹⁷⁶ Livro de Termos e Acórdãos da Irmandade dos Passos (1722-1849), fl. 56, v. e 57.

por volta de 1750. Para a ornamentação pictórica Irmandade ajustou termo com o mestre, professor de pintura e alferes Manoel Victor de Jeseus, registrou as seguintes orientações:

Termos de Resolução em mesa respeito ao ajuste da pintura que fazem o Prov^{or} e mais oficiais, desta Irmand^e do S^{er} dos Passos, da Matriz desta Villa de S. José:

Aos oito dias do mez de setembro de 1804, estando no Conistório da Irmand^e o Prov^{or} e mais oficiais da d^a Irmand^e abaixo assignados, ajustarão e contratarão com o Alf^{es} Manoel Victor de Jesus **Professor da Pintura**¹⁷⁷, que também se achava presente p^a pintar e dourar o consistorio da m^{ma} Irmand^e **com todo o asseio, e melhor gosto, conforme o uso moderno**, cujo pavimento h 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 nel le perciso de pintar, como também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquelle, no qual a bem da pintura levará por baixo hum xadres e a leição 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 Irmand^e obrigada a dar as tintas, ouro, prata, collas e carvão, fugareiros, andaimes, e escadas a satisfação do artifice, e serão obrigados a fazerem pagamentos conforme a obra que estiver feita, e o pedir a necessidade do d^o, e p^a constar mandarão lavrar este termo ficando os d^{os} oficiais e os seus sucessores p^a pelo rendim^{to} da m^{ma} ser saptisfeito o d^o artifice que cuidará em concluir a d^a obra com abrevid^e que lhe for possível e por verd^e se assignarão junto com o Rd^o Ir. Escr^{am} João Bernd^{es} da Silvr^a este fez escrever e assignou no d^o dia assim declarado.

João Bernd^{es} Sylvr^a
João Alves Antunes
João Antonio Alvares
Manoel Victor de Jesus¹⁷⁸

Em 1750, João Ferreira montou o teto, nessa ocasião o mestre pintor Antônio de Caldas já se encontrava em São José e poderia ter pintado-o. Mas somente em 1804, a Irmandade contratante assinou o termo com o pintor Manoel Victor de Jesus; lá se passou mais de meio século com o teto sem ornamentação picta. O termo entre as partes tornou-se um dos documentos mais relevantes para a pesquisa das pinturas da Matriz de Santo Antônio e para a obra do mestre pintor. A orientação teve registro, as especialidades a receberem os trabalhos – a Sala dos Sete Passos – “com todo o asseio, e melhor gosto, conforme o uso moderno”, ou seja no estilo Rococó, uma vez que o teto do Consistório, montado por João Ferreira e o retábulo do Senhor dos Passos, executado pelo entalhador

¹⁷⁷ Grifos nossos, ver documento ANEXO VII.

¹⁷⁸ Livro de Acordãso da Ir^{de} do Senhor dos Passos, Matriz, 1722-1829, folha 85, v^o.

Pedro Monteiro de Souza, representavam o Barroco, estilo já considerado ultrapassado. O termo ainda indica “como também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquelle” – ou seja o cômodo abaixo do camarim do retábulo do Senhor dos Passos¹⁷⁹.

O consistório “será pintado e dourado o seu forro” e “a bem da pintura levará por baixo um xadrez e a leição de toda a obra deixarão ao gosto do artífice”¹⁸⁰ – além de orientar, registrou que a Irmandade confiava no “gosto moderno” do pintor rococó. A comitente assumiu a responsabilidade de fornecer o material: “ficando a Irmandade obrigada a dar as tintas, ouro, prata, collas e carvão, fugareiros, andaimes, e escadas a satisfação do artífice”. Conforme destacou Andrea Pozzo, em seu *Perspectiva Pictorum et Architectorum*¹⁸¹, o adame tinha muita importância para a realização de uma pintura num teto, pois além de demandar muitos recursos e materiais, precisava ser bem feito para a segurança do pintor e seus auxiliares.

Outra informação expressiva registrada sobre o mestre pintor: “Professor da Pintura”, significa que a comitente o reconhecia como pintor, que dominava o seu ofício e lhe depositava confiança, pois “a leição de toda a obra deixarão ao gosto do artífice”. A ornamentação pictórica teve execução e seguiu a orientação da comitente.

As seis esculturas de Cristo executadas por Antônio da Costa Santeiro para o consistório receberam a carnação do pintor Manoel Victor de Jesus. Os nichos foram policromados e nos sobrecéus ele pintou singelos buquês de flores, encontrados em outros elementos ornamentados por ele.

No teto artesoadado, com ampla cimalha marmorizada em azul, os caixotões centrais têm formato retangular e os demais quadrados. No caixotão central, apresenta um anjo de corpo inteiro, alado, com veste ligeiramente movimentada, com laçarote esvoaçante na cintura, descalço, a exhibir o véu da Verônica. Com as duas mãos, segura o pano branco que traz a cabeça de Cristo, em tom vermelho. Nos outros caixotões figuram os instrumentos da crucificação de Jesus, nas quinas, os espaços foram ocupados por trabalho de marcenaria; o frontal ao retábulo recebeu um Divino sobre mandorla dourada, que encobre sua área pintada¹⁸².

¹⁷⁹ Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, fl. 85. Vº.

¹⁸⁰ Conforme já referido, na FIGURA 372: Lista de providências para a visita do bispo, 26 de maio de 1801, pagamento “de Retocar o xadrez da sancristia e da caza do baptisterio” – tudo indica que Manoel Victor de Jesus realizou esse “xadrez”, atualmente encoberto. Livro de Receita e Despezas da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1797-1822. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei.

¹⁸¹ [...] tão bem deve considerar e examinar pelo pintor a que andaime entrega a sua vida: nem por que acaso confiando mais neste não este certo no sucesso, por isso devemos experimentar a fortuna, na verdade (?) de um não nos pode livrar da queda [...] (MELLO, 1998, p. 236)

¹⁸² Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.



FIGURAS 449,450: Cristos, esculturas de Antônio da Costa Santeiro e carnação por Manoel Victor de Jesus, 1804-185. No teto do nicho, pintura do mesmo autor, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 451,452: Caixaotão central do teto, “Anjo com o pano da Verônica”, Autoria Manoel Victor de Jesus, 1804-185, têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 453,454: Caixaotões retangulares laterais, pintados com objetos da Crucificação de Cristo. Autoria de Manoel Victor de Jesus, 1804-185, têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 455: Aspecto do teto artesoadado, montado por João Ferreira, em 1750, Cristos de Antônio da Costa Santeiro com carnação de Manoel Victor de Jesus, que pintou o teto também, 1804-185. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 456: Retábulo com as imagens do Calvário, ao fundo pintura em tons claros, com nimbro, nuvens e cabeças aladas. Têmpera sobre madeira. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 457: Aspecto do Consistório, com as imagens de Cristo, obra de Antônio da Costa Santeiro, com carnação de Manoel Victor de Jesus, 1804-1805. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

O teto desse consistório teve repinturas e sua condição de conservação chegou a estado muito crítico, em consequência das águas pluviais e dos ataques de insetos. No arquivo do CCRTAEM-RJ se encontra vasta documentação sobre esse teto e as obras de restauração, coordenadas pelo restaurador Edson Motta e executadas pelo IPHAN, na década de 1960. Nessa intervenção, todo madeirame do telhado teve que ser removido e substituído, pois ficou bastante comprometido e causava goteiras sobre os elementos artísticos, especialmente nas pinturas. As repinturas a tinta a óleo, com objetos da crucificação de Cristo e da cena central, o “Anjo com o pano da Verônica” tiveram removidas. As pinturas do mestre Victor de Jesus foram recuperadas, conforme as possibilidades da ocasião. A pintura de fundo do retábulo, até o momento, encontra-se com partes lavadas pelo excesso de águas pluviais.

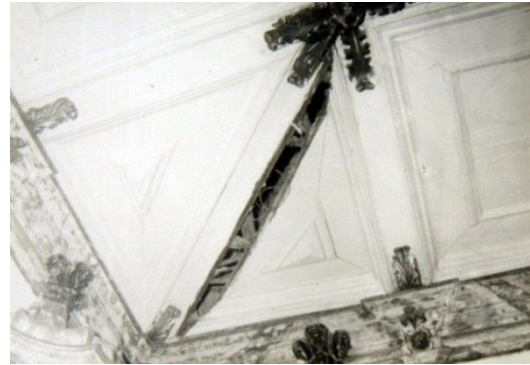


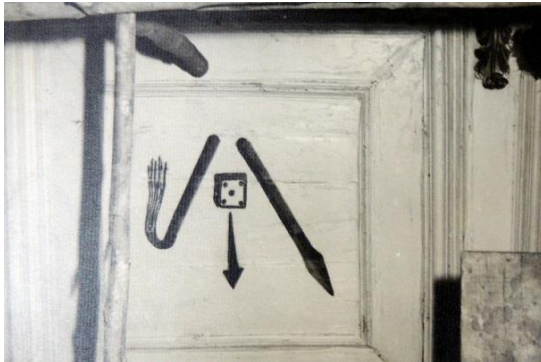
FIGURA 458: Detalhe do teto do Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura de tinta a óleo. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.



FIGURA 459: Detalhe do teto do Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos com repintura. Acervo CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.



FIGURAS 460,461: Detalhe do painel central do teto artesoado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura e desmontado, durante a restauração. Fotografias do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.



FIGURAS 462,463: Detalhe dos caixotões do teto artesoado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos, com repintura, durante a restauração. Fotografias do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.

FIGURA 464: Aspecto da obra de restauração do teto artesoado e do telhado do Consitório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, Rio de Janeiro, década de 1960.





FIGURA 465: Equipe que executou as intervenções de restauração na Matriz de Santo Antônio, inclusive no Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do CCRTAEM-IPHAN, RJ, década de 1960.

A obra realizada a partir de 2001 contemplou o restauro estrutural e parte da cobertura¹⁸³. A situação de conservação dos elementos pictóricos desse consistório continua bastante crítica, pela ação das águas, ataques de insetos e das intervenções mal sucedidas ao longo do tempo.



FIGURA 466: Aspecto da obra de restauração estrutural e cobertura da Matriz de Santo Antônio. A parte coberta por lona azul é o Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Fotografia do autor, 2001.

¹⁸³ O telhado do Consistório do Senhor dos Passos, não tinha sido contemplado com recursos para a substituição do madeirame que estava comprometido. Como as peças ficaram muito danificadas, tiveram remoção e o forro esteve encoberto por lona plástica, inclusive no período chuvoso, até o problema ser resolvido. Isso gerou consequências com as águas pluviais. Com recursos de uma doação, o madeirame todo foi substituído – a obra foi acompanhada e fotografada pelo autor. (ET-IPHAN Tiradentes)



FIGURAS 467,468: Aspectos da pintura do fundo do retábulo, atingida por águas pluviais. Autoria desconhecida, têmpera sobre madeira, século XIX. Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos. Matriz de Santo Antônio. Fotografias do autor, 2019.

O cômodo da Planta IV, número 17, citado no “Termo de Resolução” firmado entre a Irmandade do Senhor dos Passos e Manoel Victor de Jesus, datado de 1788, trata-se do cômodo sob a caixa do retábulo do Senhor dos Passos: “também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquelle, no qual a bem da pintura levará por baixo um xadrez”. Nesse exíguo espaço, todo revestido de madeira, com pé-direito com pouca altura, uma cômoda e a escada para acesso ao camarim do altar do Senhor dos Passos, o mestre Victor de Jesus executou singular ornamentação picta. No respaldo do arcaz, centralizado, pintou dossel fingido, com cortinado aberto e as pontas presas, exibindo uma cruz. O elemento em tecido adamascado, no tom azul, com gradação de claros e escuros, tem franja amarela na estrutura e ligeiramente sombreada, trata-se de um dos mais graciosos *trompe o’loeil* do mestre.



FIGURA 469: Dossel com cruz ao centro, respaldo do arcaz, *trompe l’oeil* de Manoel Victor de Jesus, 1804-1805, cômodo sob a caixa do camarim do retábulo do Senhor dos Passos. Têmpera sobre madeira, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2020.

Sai por tras do dossel, tramas de rocalhas vazadas, nos tons laranja, verde, azul, ocre e bege, com arrajos de rosas, botões e folhas. A trama também recebeu ligeiro sombreamento.

FIGURA 470: Arranjo floral com rosas, botões e folhas do centro da trama de rocalhas do respaldo do arcaz. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. A autoria de Manoel Victor de Jesus. Cômodo sob a caixa do camarim do retábulo do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



No barrado, a imitar azulejaria, conforme orientação da comitente, o mestre pintou “um xadres”, em preto e branco; também na caixa da escada para o camarim; na porta, acesso ao espaço de baixo da caixa do camarim, aparece pintura monocromática em vermelho, com trama de rocalhas vazadas, enquanto os alizares receberam soluções marmórea em tons de azul¹⁸⁴.

FIGURA 471: Aspecto da ornamentação picta do cômodo sob a caixa do camarim do consistório do retábulo do Senhor dos Passos, com barrado de “xadres”, porta e alizares pintados e fragmento da pintura do respaldo do arcaz. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. A autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.



¹⁸⁴Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

O teto desse cômodo, em tabuado liso, com tabeira e frisos, recebeu pintura de trama de rocalhas, vazadas, nos tons verde, ocre, laranja, vermelho e bege, com arranjos de rosas, botões e folhas. Na tabeira, delimitada por friso, aparecem rocalhas mais horizontais. Ao centro, em fundo azul, três cravos cruzados – o símbolo da Irmandade comitente. Muito similar à solução adotada na pintura do frontão do Passo da Paixão da Rua Direita, já apresentada.



FIGURA 472: Detalhe da trama de rocalhas do teto sob o camarim do retábulo do Senhor dos Passos. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Na parede da caixa do camarim, em espaço exíguo e com pouca iluminação, Victor de Jesus criou cenografia para apresentar o painel do “Cálice da Amargura” ou “Cristo no Horto das Oliveiras”. Cristo aparece de joelhos, com braços abertos, em fundo

escuro, que não permite apreciar a ambientação em que se encontra, enquanto o anjo surgiu numa abertura de nuvens claras e douradas, a propiciar acentuado contraste entre os dois personagens retratados. O anjo alado tem o cálice na mão direita, vestes vermelhas bastante movimentadas¹⁸⁵. Este painel está sobre parede de madeira, com moldura marmórea em tons de azul, os mesmos da cimbalha. Esta ladeado por rocalhas vazadas verticais, com fundo branco. Entre a parede e o painel, o teto tem proporção diminuta, com tabeira em branco e rocalhas verdes nas quinas, enquanto o centro recebeu o fundo azul claro com rocalha vazada na horizontal. Em espaço tão pequeno, o mestre pintor criou ornamentação exuberante e seguiu a orientação da comitente: “com todo o asseio, e melhor gosto, conforme o uso moderno”. Nessa ornamentação, gosto “moderno”, sem dúvida é o estilo Rococó, com sua graça, formas e cores contrastantes.



FIGURA 473: Aspecto da ornamentação pictórica do cômodo sob a caixa do camarim do consistório do retábulo do Senhor dos Passos, com painel da cena “Calice da Amargura” ou “Cristo no Horto das Oliveiras”. Têmpera sobre madeira, 1804-1805. Autoria de Manoel Victor de Jesus, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Entre 1785 e 1787, Salvador de Oliveira executou intervenção de “modernização” no interior do camarim do retábulo do Senhor dos Passos¹⁸⁶, obra do mestre Pedro

¹⁸⁵ Provavelmente o pintor se inspirou em fontes impressas para a elaboração desse painel.

¹⁸⁶ Livro de Acórdãos e Termos da Irmandade do Bom Jesus dos Passos (1722-1829), fl. 63 v.

Monteiro de Souza. O trono recebeu quatro degraus com frisos e apliques de talha rococó. As ilhargas e o teto abobadado ganharam frisos, apliques entalhados e entablamento.

Em 5 de outubro de 1788, a Irmandade do Senhor dos Passos lavrou “Termo de Resolução” para os trabalhos de “dourado e pintura” da obra já concluída por Salvador de Oliveira. A Irmandade já “tinha mandado vir do Rio de Jan^{to} as tintas e ouro p^a se pintar e dourar o dito camarim” e orientou sobre a pintura e douramento, que deveriam se ajustar com o “Pintor q melhor e mais barato o fizesse”¹⁸⁷. Manoel Victor de Jesus ajustou com a Irmandade e executou esses trabalhos – o douramento da talha, a policromia dos detalhes e pintou rocalhas com ouro e sombreamento de tinta marrom, sobre fundo branco.



FIGURA 474: Interior do camarim do retábulo do Senhor dos Passos, modernizado com intervenção de Salvador de Oliveira, com douramento e pintura de Manoel Victor de Jesus, 1785/1787, têmpera e ouro sobre madeira, Matriz de Santo Antônio. Fotografia do autor, 2019.

Em 1818, o mestre pintor a Irmandade do Bom Jesus assinaram novo “Termo de Resolução”:

[...] assentarão em se mandar encarnar a Imagem do Senhor dos Passos por ser muito perciso, e seos adjuntos se ajustou com o pintor o Alferes Manoel Victor

¹⁸⁷ Livro de Acórdãos e Termos da Irmandade do Bom Jesus dos Passos (1722-1829)

de Jesus por quatorze mil, e quatorcentos reis e se incarnou a dita Imagem e seus pertences [...] ¹⁸⁸

As seis imagens dos nichos do Consistório da Irmandade do Senhor dos Passos já tinham sido encanadas pelo mestre pintor Victor de Jesus e a imagem preceSSIONAL do Senhor dos Passos também, conforme o termo acima. A Irmandade do Senhor dos Passos com os seus “Termos de Resolução” deixou mais informações sobre as intenções da mesa, materiais, custos e orientação para a execução da ornamentação picta.

O cômodo sob a caixa do camarim do retábulo do Senhor dos Passos tem situação crítica de conservação, com perdas dos fragmentos do “xadres”, ação de águas pulviais, ataques de insetos xilófagos, acúmulo de sujidades e falta de cuidados em geral.

Os cômodos 8 e 16, da Planta IV, são os vestíbulos, espaços para acesso às sacristias e consistórios. Os dois vestíbulos receberam tetos com ornamentação pictórica. Embora não há referência documental, ambos devem ser atribuídos a Manoel Victor de Jesus pelas soluções, desenho e paleta. Tetos com a mesma tipologia, com tabuado liso, tabeira, friso, cimalha. Esses apresentavam críticas condições de conservação, inclusive com risco de desabamento ¹⁸⁹.



FIGURA 475 : Teto do vestíbulo da esquerda, durante o processo de restauro, ocorrido na Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

¹⁸⁸ Livro de Acórdãos e Termos da Irmandade do Bom Jesus dos Passos (1722-1829), fl. 99. ANEXO VIII.

¹⁸⁹ O teto do vestíbulo da esquerda passou por intervenção de restauração em 2019 e no último trimestre de 2020, o da direita foi restaurado, por iniciativa e com recursos próprios da Paróquia de Santo Antônio.

FIGURA 476: Teto do vestíbulo da esquerda, após a restauração. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 477: Teto do vestíbulo da direita. Ao com cartela de rocalha, com centro vazado em tom azul. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII/XIX. Matriz de Santo Antônio. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.

Além dos painéis do “Batismo de Cristo por São João Batistano Rio Jordão” e “São Luis Rei de França”, o mestre Victor de Jesus pintou, em 1788, outros para a Irmandade do Santíssimo Sacramento: “Nossa Senhora do Desterro”, “São Bento Abade” e “São Carlos Borromeu”. Todos restaurados pelo SPHAN na década de 1960, os três últimos passaram por novo restauro em 2012 e se encontram expostos no Museu da Liturgia, em Tiradentes-MG. Pintor de cavalete, nesses painéis do mestre, observa-se de perto seu conjunto de estelmas e paleta. No quadro de São João Bartolomeu destaca-se o rendilhado das vestes, solução bastante usada em outros trabalhos.

FIGURA 478: Detalhe do painel
“Nossa Senhora do Desterro”.
Têmpera sobre madeira, séc. XVIII,
Matriz de Santo Antônio.
Fotografia do Museu da Liturgia,
Tiradentes-MG.



FIGURA 479: Painel “Nossa Senhora do Desterro”. Têmpera sobre madeira,
séc. XVIII. Matriz de Santo Antônio. Fotografia Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

Conforme o recibo, datado de 18 de maio de 1818, Manoel Victor de Jesus recebeu pagamento “de pintar o Santo Sudario”, sobre tecido, monocromático, em tons vermelhos, para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, conforme o documento abaixo.

Ou ainda, o serviço de prateamento da balastrada¹⁹⁰ que separava os ambientes entre a capela-mor e o transepto.

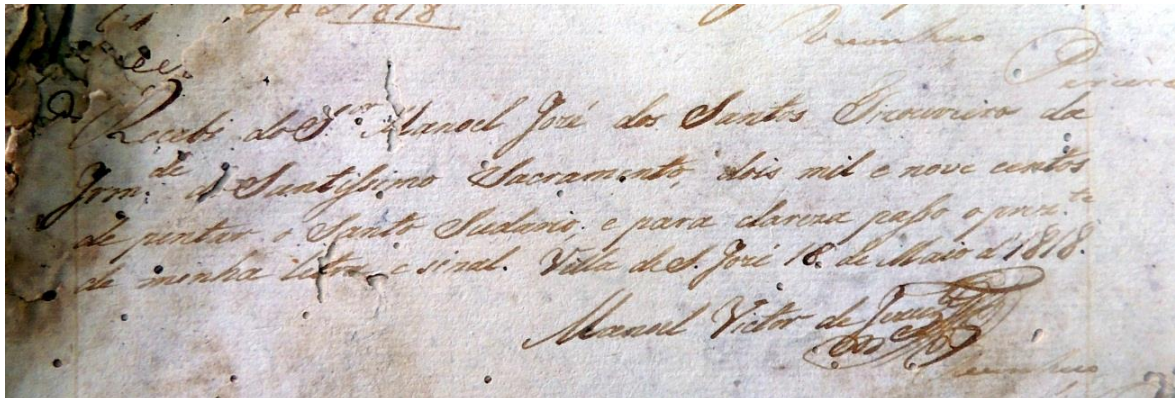


FIGURA 480: Recibo referente a pintura do “Santo Sudário”, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1798-1822, da Matriz de Santo Antônio. AEDSJDR. Fotografia do autor, março de 2020.



FIGURAS 481,482: “Santo Sudário”, pintura monocromática em tons vermelhos, têmpera sobre tecido. Autoria Manoel Victor de Jesus. Acervo Matriz de Santo Antônio. Fotografia do Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

¹⁹⁰ Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1798-1822), folha 2.

Além do documento referente ao pagamento desse prateamento, feito por Manuel Victor de Jesus, há uma fotografia da década de 1940 dessa balaustrada¹⁹¹. Desapareceu também o “xadres” pintado na sacristia, conforme o “Termo de Resolução” e o documento referente ao pagamento por este trabalho “de Retocar o xadres da sancristia e da caza do baptisterio”, conforme já citadaa. (AEDSJDR)

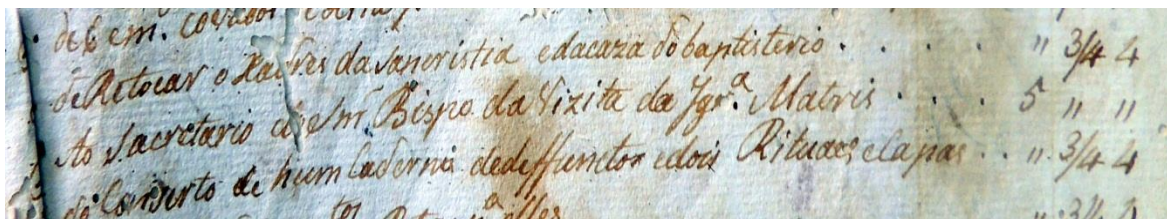


FIGURA 483: Recibo de pagamento aos diversos trabalhos realizados, por ocasião da visita do bispo, um deles “de Retocar o xadres da sancristia e da caza do baptisterio”. Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1798-1822), AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de SJDR. Fotografia do autor, 2020.



FIGURA 484: Nave da Matriz de Santo Antônio. Aparece a grade prateada por Manoel Victor de Jesus, obra desaparecida. Fotografia da década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão, foto sem indicação de autor. Acervo do autor.

No período de 1782 a 1814, ou seja, por 32 anos, o alferes, pintor e professor de pintura realizou diversos trabalhos para a Irmandade do Santíssimo Sacramento e para as demais instaladas na Matriz de Santo Antônio, desde olear portas e janelas, conforme

¹⁹¹ A grade prateada foi retirada pelo IPHAN, durante a primeira obra de restauração, desapareceu e não há registro sobre esse fato. (AEDSJDR)

registrado no recibo de 1788, as pinturas dos tetos, barrados, douramentos, prateamento e encarnação de imagens:

Recebi do Procurador da aIrmand^e do SS. da Matriz desta V^a vinte oitavas de oiro, resto das Pinturas e oleados das Portas e janelas da Ig^{ra}; e por estar pago e satisfeito, mandei paçar o prez^{te} q^e asinei. V^a de São Jozé 8 de Agosto de 1788 São 20/8^s

Manoel Victor de Jesus¹⁹²

Há diversos recibos dessas atividades, como a pintura da torre e sinos, de 1805, registrada no *Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento – 1788-1822*, mas o estado de conservação do livro dificulta bastante sua leitura e transcrição. A que tudo indica, o pintor manteve bom relacionamento com as comitentes. Ficou registrado que havia confiança em seu “bom gosto”. O “Termo de Resolução” da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de 1805 para 1806, anotou-se:

recomendarão a Irma^d Pro
curador q. com todo zello, e cuidado q (...) da sua ativi
dade (...) em cobrar o q. deve a dyta Irmd^e de annais e Me-
zas presentes e atrasadas p^a se pagar a obra da Pintura e dourado
do consistório q se esta fazendo de q (...) se caresse finalizar-se¹⁹³

Ao longo do tempo, a Irmandade atrasou o pagamento dos trabalhos realizados por Manoel Victor de Jesus, mas não houve libelo entre as partes, conforme os ocorridos entre pintores e irmandades, naquele período. Mesmo assim, o pintor continuou a executar trabalhos para essa comitente e outras irmandades da igreja matriz.

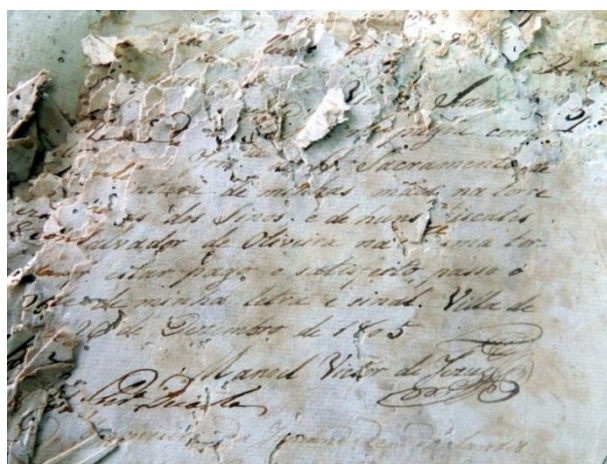


FIGURA 485: Recido de trabalho de pintura da torre e dos sinos da Matriz de Santo Antônio, datado de 26 de dezembro de 1805, assinado por Manoel Victor de Jesus. AEDSJDR, março de 2020.

¹⁹² Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1779-1846), folha 28, verso.

¹⁹³ Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz, 1722-1829, fl. 88, ANEXO IX.

Dos trabalhos deixados por Manoel Victor de Jesus na Matriz de Santo Antônio, alguns foram bem documentados e há outros sem referências¹⁹⁴. Devido às precárias condições de conservação dos livros, em breve muitas informações se perderão para sempre, caso não tenham intervenções de restauração. A Matriz de Santo Antônio de São José recebeu ampla ornamentação picta no estilo rococó, executada por Manoel Victor de Jesus, mas apenas o órgão pintado, dourado, prateado e encarnado pelo mestre pode ser apreciado¹⁹⁵.

No próximo capítulo trataremos das capelas de São José, amplamente ornamentadas pelo pintor Manoel Victor de Jesus e as matrizes de Prados e São João del-Rei, que também receberam influências e obras desse pintor do estilo Rococó.

¹⁹⁴ Provavelmente oferecidos por devotos, sem qualquer pagamento por parte das irmandades.

¹⁹⁵ Os outros trabalhos do pintor se encontram nas sacristias, consitórios e demais cômodos, infelizmente com acesso restrito aos fiéis, turistas e apreciadores de arte.

5. A INFLUÊNCIA DO CONJUNTO PICTÓRICO DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO NAS EDIFICAÇÕES DE SÃO JOSÉ, SEU ENTORNO E A PRESENÇA DE MANOEL VICTOR DE JESUS

A Irmandade do Santíssimo Sacramento e as demais instaladas na Matriz de Santo Antônio envidaram esforços para a realização da ornamentação pictórica da edificação. O pintor e dourador Antônio de Caldas executou as pinturas dos ambientes principais da igreja, a capela-mor, nave, coro e nártex, entre 1751 e 1752, conforme tratado no capítulo anterior. O pintor, dourador e encarnador Manoel Victor de Jesus realizou diversos trabalhos nas sacristias, consistórios, vestíbulos e outros cômodos desse templo. Conforme as circunstâncias de negociação, entre comitentes e contratados, tudo indica que ambos executaram seus trabalhos e seguiram as orientações das irmandades, mantiveram bons relacionamentos e exerceram outros serviços além dos da igreja matriz. Em São José, a atual Tiradentes, destacam-se os tetos pintados e as pinturas ornamentais das capelas:

- Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar – um teto;
- Capela de Nossa Senhora do Rosário – dois tetos;
- Nossa Senhora das Mercês – dois tetos;
- Nossa Senhora da Penha de França – três tetos.

Nessas edificações, os tetos pintados, os elementos artísticos policromados e dourados enriquecem a ornamentação, dialogam entre si, e criaram ambientações com requinte e elegância, mas sobretudo bem ao clima do estilo Rococó, especialmente com as pinturas de Victor de Jesus.

5.1 A Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar¹⁹⁶

A Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar foi edificada por volta de 1730, na região conhecida como Boa Vista do Campo, atualmente área integrante do

¹⁹⁶ Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Praça Vicente Lopes, Zona Rural – Distrito Elvas, Tiradentes-MG, 36.325-000.

distrito Elvas, Tiradentes-MG¹⁹⁷. Instalaram a capela no topo de uma colina, de onde se descortina ampla paisagem, ao fundo as serras de São José e do Lenheiro – o que justifica o antigo nome: Boa Vista. Local praticamente isolado e sem moradores em seu entorno direto. O primeiro capelão foi o Padre Gaspar da Silva Pimenta, por isso a capela se tornou conhecida também como Capela do Padre Gaspar. Edificada em taipa e adobe, com fachada simples, frontão triangular, com beiral em beira-seveira, poucos elementos pétreos, sem torre, como as tradicionais capelas interioranas de Minas – nas quais atuaram apenas os mestres locais na sua construção, sem a influência da arquitetura imponente de Portugal¹⁹⁸. A capela teve obra de acréscimo, provavelmente executada no século XIX. Posteriormente, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, recebeu obras de reforma, inclusive com a construção de uma torre, exagerada, desproporcional à sua volumetria. Nessa mesma ocasião, as paredes da capela-mor tiveram adaptação, com a abertura de arcos plenos, para interligar a capela-mor com as sacristas¹⁹⁹.



FIGURA 486: Perspectiva das fachadas da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2019.

¹⁹⁷ Tombamento municipal: Prefeitura Municipal de Tiradentes – Conselho Municipal de Políticas Culturais e Patrimônio; Nome atribuído: Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Padre Gaspar – distrito Elvas; Localização Distrito Elvas – Tiradentes-MG. Decreto de Tombamento: Decreto Nº 1.137, Data do Tombamento: 06 de maio de 2003.

¹⁹⁸ Sobre a tipologia das capelas genuinamente mineiras consultar: MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura Religiosa no Vale Piranga*. Revista Barroco, Nº 13, 1984/5, p. 53-80; Revista Barroco Nº 16, 1994.

¹⁹⁹ Dossiê de Tombamento Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, 2001, páginas sem numeração.



FIGURA 487: Perspectiva das fachadas da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia de André Bello, 1939, acervo IHGT.



FIGURAS 488,489: Detalhes da parede de taipa e da portada em blocos de xisto verde. Capela do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

A documentação sobre a construção e ornamentação da capela é praticamente inexistente. No *Rol dos Confessados da Vila de São José del-Rei*, de 1795, foram registrados dados sobre a Capela do Padre Gaspar da Boa Vista do Campo:

Capela do Padre Gaspar sem capelão, com 59 fogos; 401 habitantes, excluindo os menores de 7 anos que ainda não confessaram, sendo 30 maiores, 7 menores e 296 crismados e ainda constam dois ausentes do local.

Na visita pastoral à Freguesia de Santo Antônio, em 1824, Dom Frei José da Santíssima Trindade²⁰⁰ (1998, p. 245) registrou:

A capela ou ermida do Padre Gaspar, título do seu próprio instituidor, a 2 léguas da matriz e uma do Bichinho, com 409 almas e 62 fogos, e não tem capelão por impossibilidade do povo.

A Capela do Gaspar não teve capelão fixo e as referências mais antigas existentes são as citadas acima. A edificação passou por intervenções executadas pelo vigário padre José Bernardino de Siqueira, vigário da Paróquia de Santo Antônio no período de 1923 a 1956. Essas obras resultaram em acréscimos arquitetônicos e na renovação da ornamentação picta da capela. Apesar dos investimentos paroquiais e obras executadas por esse vigário, logo mais a frente, em 1958, a edificação já dava sinais de desgaste e necessitava de novas intervenções; então, o vigário da época, padre Luiz da Fonseca Torga, enviou correspondência ao DPHAN, a pedir providências para que a capela passasse por reparos. Rodrigo Mello Franco de Andrade solicitou ao arquiteto Sylvio de Vasconcellos um parecer sobre a situação da capela; feito e enviado ao Rio de Janeiro em 10 de setembro de 1958, quando comunicou ao DPHAN sobre as “descaracterizações” e sua avaliação sobre a edificação (ACIPHAN-RJ). Na década de 1970, o vigário padre Lourival de Salvo Rios realizou outras obras de modernização da edificação.

A Capela de Nossa Senhora do Pilar recebeu investimentos e atenção na obra realizada entre 2012 e 2014, no projeto piloto executado em Tiradentes, apoiado financeiramente pelo BNDES. Passou por uma obra de “patrimonialização”, com a remoção de alguns elementos acrescentados ao longo do tempo²⁰¹, quando fizeram

[...] várias escolhas – nas quais, muitas vezes foi necessário se optar entre uma homogeneidade estilística (que faria o edifício retroagir a um período, eliminando-se acréscimos de outros), uma veracidade histórica (que manteria as marcas das diversas épocas), ou mesmo os clamores dos usos presentes [...] (CASTRIOTA, 2009, p. 94)

²⁰⁰ Dom Frei José da Santíssima Trindade (1762-1835) – religioso português, originário do Porto, foi o sexto bispo da Arquidiocese de Mariana-MG, visitou a Matriz e as capelas da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José em outubro de 1824.

²⁰¹ O caráter pertinente, adventício, ortopédico do trabalho refeito deve ser marcado de forma ostensiva. Ele não deve, em nenhuma hipótese, poder passar por original. É imperioso que se possa, num relance, distinguir a inautenticidade da parte restaurada das partes originais do edifício, graças a uma disposição engenhosa que recorra a múltiplos artifícios: materiais diferentes, cor diferente da do original, aposição de inscrições e de sinais simbólicos nas partes estruturadas, indicando as condições e data das intervenções; difusão, local e a imprensa, das informações necessárias, e em fotografias das diferentes fases do trabalho [...]. (CHOAY, 2006, p. 166)

Ocorreu, então, a remoção de partes com novos materiais construtivos. Nessa obra, os elementos estruturais e artísticos foram contemplados, inclusive o teto pintado e as pinturas ornamentais.

A capela-mor recebeu nova ornamentação picta, com a atualização de gosto, na obra realizada pelo padre José Bernardino de Siqueira²⁰², na década de 1940. Na intervenção, ocorreu a abertura dos arcos plenos nas ilhargas e a introdução da pintura padronizada – feita com máscara, pelo pintor são-joanense Francisco Cesário Coelho²⁰³. Pintura em tons fortes em amarelo, com a inserção de elementos fitomórficos, frisos e fingimentos marmóreos. Essa renovação pictórica teve análise profunda pelo pesquisador Gustavo Oliveira Fonseca (2018, p. 223):

Seu repertório colorido, com seus padrões repetitivos à imitação de papel-de-parede e guirlandas floridas, pode ser incluído dentro de uma larga cadeia decorativa que privilegia a repetição para criar, na visão do todo, o que o historiador de arte Ernest Gombrich chama de “sentido de ordem” (2012, p.6). Ou seja, a busca inconsciente, psicológica, do cérebro humano por decoração em padrões, criando efeitos caleidoscópicos visíveis em bordados, tapetes, papéis-de-parede, tecidos, molduras, etc. [...] uma cenografia adequada para a fruição dos olhos, cumprindo sua meta primária de ornar.

Na última obra, ocorrida entre 2012 e 2014, optou-se por manter as pinturas de Francisco Cesário Coelho²⁰⁴ nas ilhargas e no arco-cruzeiro, mas a repintura do púlpito foi removida.

²⁰² O padre José Bernardino de Siqueira (1892-1976) nasceu em Itapecerica-MG, foi vigário da Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes no período de 1923 a 1956; desde o primeiro vigário, o padre Manoel de Almeida - 1713, ele foi o que mais tempo esteve à frente dessa paróquia, em toda sua longevidade. Realizou diversas obras na Matriz de Santo Antônio e nas capelas da Santíssima Trindade, Bom Jesus da Pobreza, São Francisco de Paula e Passos da Paixão. (ACIPHAN-RJ)

²⁰³ Francisco Cesário Coelho ornamentou pictoricamente as capelas de Santo Antônio, São Francisco e a Matriz de São Bento, em Itapecerica-MG. Em Tiradentes, além das pinturas da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, realizou pinturas na Matriz de Santo Antônio – removidas após a obra de restauração realizada pelo DPHAN, ainda na década de 1940; renovou o “gosto” pictórico nas capelas de São Francisco de Paula (retábulo, teto e barrado), Senhor Bom Jesus da Pobreza (retábulo e paredes), Santuário da Santíssima Trindade (retábulo e arco-cruzeiro) e Passos da Paixão (dois frontões e quadros).

²⁰⁴ Para a restauração do teto da capela-mor, feita pela empresa Ânima Conservação e Restauro, ele foi desmontado e levado para a Capela de São João Evangelista, onde foram realizados os trabalhos.



FIGURA 499: Retábulo da capela-mor. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas, com as ilhargas pintadas por Francisco Cesário Coelho. Fotografia do autor, 2018.

Com apenas dois retábulos, o mor e um colateral, a ornamentação do interior da edificação é singela. No retábulo-mor, o camarim tem trono em bacia, característico do estilo Barroco, no seu topo, encima o pilar a imagem da padroeira, de pequeno porte. Essa bacia tem policromia de fingimentos marmóreos, com frisos dourados e azul. O seu teto em abóbada de berço é compartilhado, à maneira de caixotão, com frisos e preenchido com a pintura padronizada. Ao fundo uma paisagem de entardecer, entablamento com fingimentos, o mesmo que ocorre em suas laterais. Na base do altar-mor, duas mísulas com folhas de acanto sustentam dois pares de colunas lisas, entre elas os nichos com as imagens de Nossa Senhora dos Remédios e São João Batista, esculturas em cerâmica policromada do artista tiradentino Antônio Gomes (1895-1978), provavelmente da década de 1940. Sobre o entablamento, mais duas mísulas com folhas de acanto que sustentam um conjunto de lambrequins recortados e dourados, sem o cortinado. O rendilhado no entorno da entrada do camarim conforma uma talha dourada, ao gosto do Barroco, todo em forma de “S” – talha de exímia qualidade; ao seu centro o brasão com o símbolo do Pilar. Nas ilhargas, os arcos abatidos, com pintura padronizada, a imitar papel-de-parede, conectam a capela-mor com as sacristias. A cimalha pintada com fingimento marmóreo em tons azuis sustenta o teto, em abóbada de berço, que recebeu pintura ilusionista²⁰⁵.

²⁰⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.

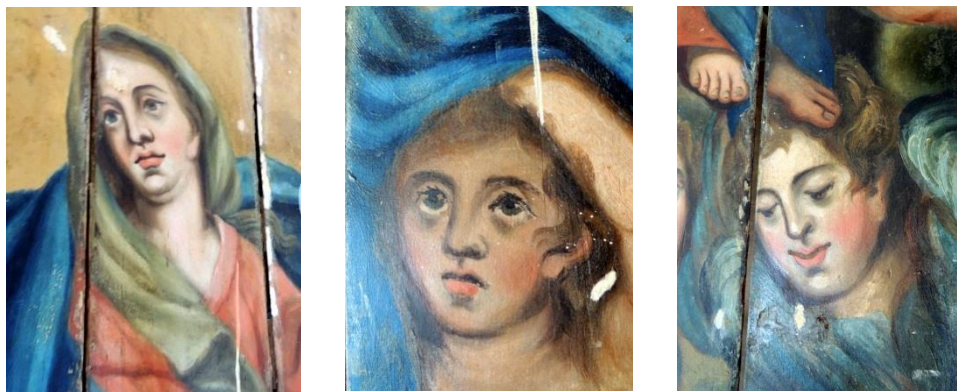
Nesse teto, o autor recorreu ao quadro recolocado para apresentar a cena da *Assunção da Virgem*, um dos dogmas da Igreja e representado em diversos tetos de matrizes e capelas mineiras; pintados por anônimos e também por pintores amplamente conhecidos como Manoel da Costa Ataíde, João Batista Figueiredo e José Joaquim da Natividade. Este dogma aparece em praticamente todos missais, essas gravuras e mais os registros de santos, devem ter sido fontes inspiradoras para esses pintores. (BOHER, 2020, p. 207). A cena com iluminação dourada ao fundo, propicia a ideia de profundidade, a Virgem é apresentada com os braços abertos, vestes em tons fortes, bastante movimentadas, nos tons azul e vermelho, com o véu em ocre, que lhe encobre parcialmente o cabelo escuro. Ela tem tez clara e rosada, o rosto em traços fortes, para observação à distância pelos fiéis e observadores. Está ladeada por dois anjos com asas e de corpo inteiro e na base apenas duas cabeças aladas, ambos com tez clara. A Virgem e os anjos foram acomodados sobre tufos de nuvens escuras. A cena recebeu moldura, recortada e com detalhes fitomórficos. Pintura executada a óleo, que contrasta com os demais componentes do teto pintados à tempera²⁰⁶.



FIGURA 500: Detalhe do teto da capela-mor, o quadro recolocado, óleo sobre madeira, c. 1750, atribuído a João Batista da Rosa. Capela de Nossa Senhora do Pilar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

O quadro recolocado, em fundo branco, recebeu cercadura com trama pictórica constituída por diversos elementos típicos do barroco joanino: os guilochês, plintos, “Ss” e “Cs” entrelaçados, conchas, ânforas, vasos floridos, guirlandas e outras soluções fitomórficas.

²⁰⁶ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.



FIGURAS 501-503: Detalhes do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuível a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 504,505: Detalhes do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuída a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

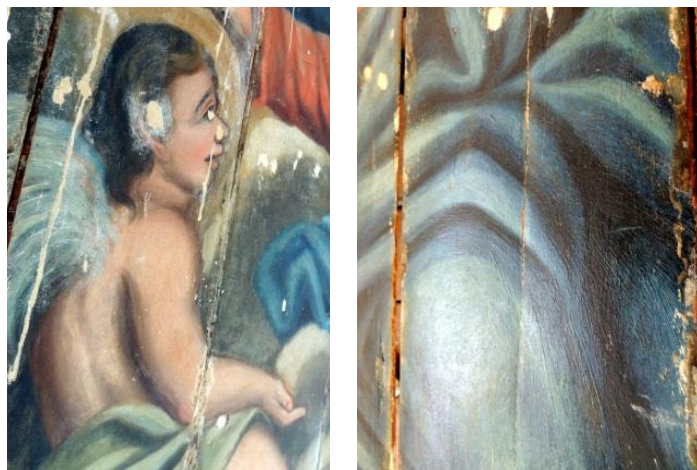
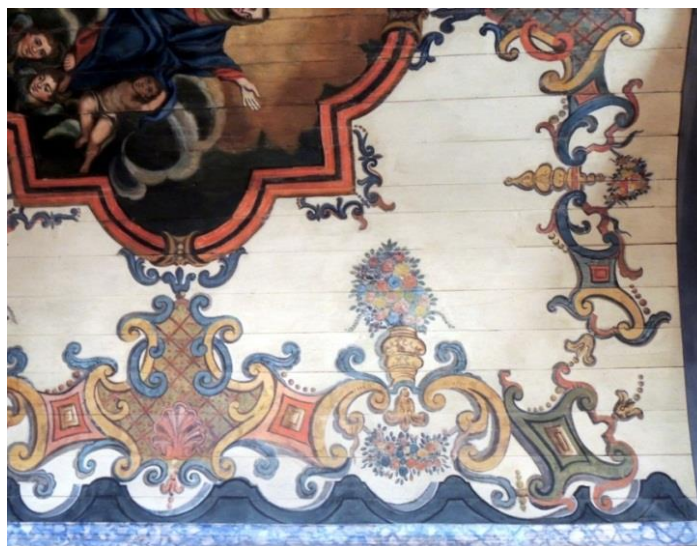


FIGURA 506: Aspecto do teto da capela-mor, óleo sobre madeira, c. de 1750, atribuída a João Batista da Rosa e Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.



Ao observar os elementos constitutivos da composição pictórica da capela-mor, em especial os elementos fitomórficos, identifica-se semelhança com os aplicados nos tetos da Matriz de Santo Antônio. Essa pintura pode ser atribuída ao pintor Antônio de

Caldas, pois na região esses elementos compositivos só figuram nos ambientes ornamentados da Matriz de Santo Antônio, inclusive valendo-se da mesma técnica: a têmpera sobre madeira²⁰⁷.

Já a cena do quadro recolocado, com a *Assunção da Virgem*, pintada a óleo sobre madeira, pode ser atribuída ao pintor João Batista da Rosa, devido às características dos seus personagens, paleta, estrutura fisionômica acentuada, movimentos, técnica, e o período em que deve ter sido realizada, cerca de meados do século XVIII. É perceptível o uso da tinta a óleo ao observar as pinceladas, com a tinta mais densa, que deixa impressa a marca do pincel, com textura, bem diferente das pinturas à tempera, que circunda a cena com a Virgem²⁰⁸.

A pintura padronizada das ilhargas tem flores estilizadas, formas geométricas, marmorizados e frisos, que contornam as formas dos arcos plenos e do arco-cruzeiro. Os tons são fortes e com contrastes acentuados. Nas sacristias se encontram dois oratórios embutidos nas paredes, ambos pintados em fingimentos marmóreos. Um deles abriga a imagem de São Vicente de Paula e o outro a de São Sebastião.



FIGURA 507: Aspecto da pintura do arco-cruzeiro, pintura de Francisco Cesário Coelho, têmpera sobre reboco, décadas de 1930/1940. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

²⁰⁷ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.

²⁰⁸ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.



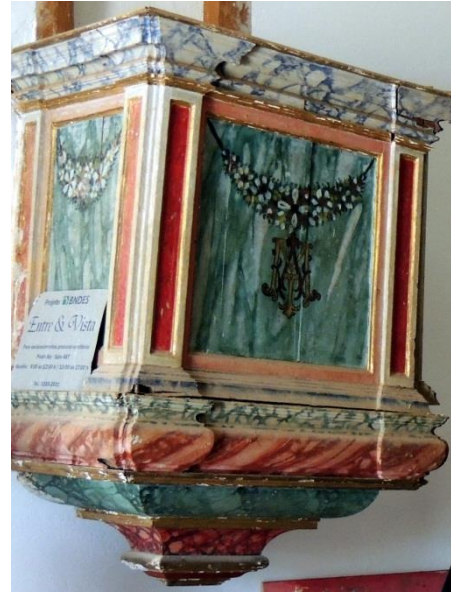
FIGURAS 508,509: Aspecto da pintura do arco-cruzeiro e do retábulo lateral, pintura de Francisco Cesário Coelho, têmpera sobre reboco e madeira; destaque para a data 1939. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

Na nave se encontra o único retábulo lateral, bem mais recente, com talha simplificada e pintura padronizada em tons fortes, com a data em que se realizou a reforma do gosto pictórico, 1939. Ao centro, à esquerda, está o púlpito de maior proporção, desproporcional ao espaço da nave, pode ser que tenha sido um traste. Recebeu repinturas e corria risco de desabamento. Após prospecções, fizeram a remoção das camadas de tintas, revelou-se, então, a pintura original: fingimento marmóreo nos tons em pastel, verde, azul e vermelho, com frisos dourados. Na face frontal do tambor apareceram as letras A e M, entrelaçadas, o monograma da Virgem Maria. No abaixa-voz, com lambrequins, como os da capela-mor, mas pintados em vermelho vivo e nas quinas pequenos pináculos. No teto do abaixa-voz, aparece o Divino Espírito Santo pintado, com o fundo raiado e circundado por nuvens. A solução pictórica desse púlpito se assemelha às pinturas do barrado do Consistório da Caridade, da Matriz de Santo Antônio, atribuídas ao pintor Antônio de Caldas²⁰⁹.



FIGURAS 510,511: Púlpito ornamentado com pinturas marmóreas, têmpera sobre madeira, atribuído a Antônio de Caldas, antes da restauração. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

²⁰⁹ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.



FIGURAS 512,513: Púlpito com pinturas, antes da restauração; têmpera sobre madeira, autoria Francisco Cesário Coelho. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2014.



FIGURAS 514,515: Púlpito com pinturas, depois da restauração; têmpera sobre madeira, atribuídas a Antônio de Caldas. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2018.

Na última obra de restauração, realizou-se a consolidação da torre, intervenção no telhado, colocação de chapas metálica para evitar novas goteiras e limpeza do para-pó de proteção do teto pintado da capela-mor. A Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar destaca-se por seu conjunto pictórico. Agora restaurado e com suas tonalidades recuperadas. Optou-se por manter as pinturas remanescentes do século XVIII e as inseridas no século XX, inclusive a ornamentação do frontão do altar-mor, de autoria do pintor Francisco Cesário Coelho.



FIGURA 516: Ornamentação picta do frontão do altar-mor, pintura padronizada de autoria de Francisco Cesário Coelho, da década de 1950, têmpera sobre madeira. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2018.

Durante a obra, tivemos oportunidade de documentar fotograficamente a estrutura da cobertura, que recebe o teto pintado, todo madeirame – as cambotas o para-pó, em complexo trabalho de carpintaria que fica por trás do teto. Colocaram chapas metálicas e as telhas de cobertura, novas para as bicas e as antigas para cobertura²¹⁰.



FIGURAS 517,518: Cambotas do teto da capela-mor, aparecendo o para-pó e a chapa metálica, para a proteção da pintura. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografias do autor, 2013.

²¹⁰ Acompanhamos as diversas etapas da obra e fizemos registos fotográficos.

FIGURAS 519: Cambotas do teto da capela-mor, aparecendo o para-pó e a chapa metálica, para a proteção da pintura. Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, Elvas. Fotografia do autor, 2013.



FIGURAS 521,522: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Pilar, durante o processo de restauração, na Capela de São João Evangelista. Fotografias do autor, 2013.

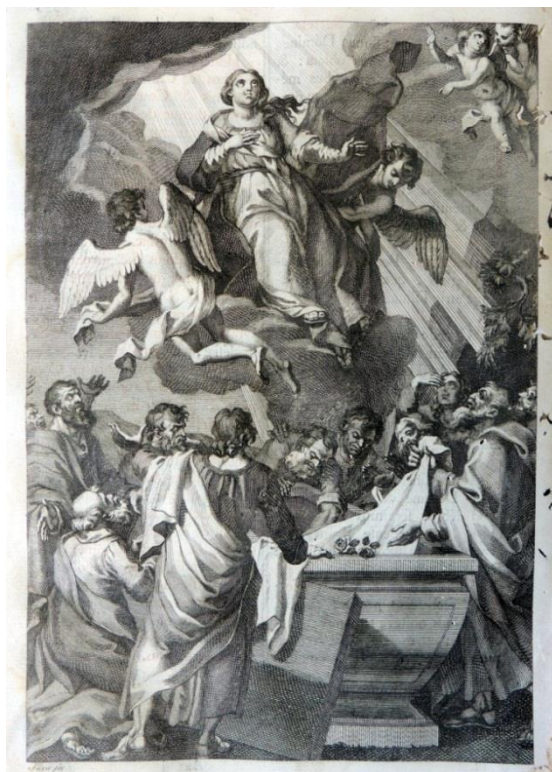


FIGURA 523: Teto da capela-mor durante o processo de restauração, na Capela de São João Evangelista. Fotografia do autor, 2013.

O pintor e dourador João Batista da Rosa pintou as três grandes telas da Matriz de Santo Antônio, conforme já tratado, além de ter prestado outros trabalhos para a Irmandade do Santíssimo Sacramento. As cenas lá representadas tiveram fontes inspiradoras, provavelmente as imagens dos missais ou de bíblias, mas pode ser que tenha recorrido a um conjunto de fontes. Na cena pintada no teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, a que tudo indica, o pintor recorreu também a fontes inspiradoras – os impressos. Conforme o pesquisador Alex Bohrer (2020, p. 207), gravuras referentes a este dogma católico aparecem em praticamente todos os missais. É inegável a influência do atelier de Rubens em muitos desses gravados. A narrativa da *Assunção da Virgem* foi tema recorrente nos séculos XVIII e XIX, essa cena aparecia entre as mais executadas e pode ser apreciada em tetos de Ouro Preto, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, na sacristia; na Matriz de Santa Efigênia, no teto da nave; em Santa Bárbara, no teto da nave da Matriz de Santo Antônio; em Conceição do Mato Dentro, no teto da capela-mor, da Matriz homônima; em Mariana, no teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário; em Santa Luzia, na Matriz homônima; em Carrancas, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição; no teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Glória, da Ressaca e outras tantas localidades. O que significa que durante certo período essa representação atendeu ao gosto dos comitentes e dos pintores. A cena passou por processo de apropriação e recriação, conforme cada teto executado.

Uma das prováveis fontes inspiradoras pode ter sido a gravura que consta no grupo de imagens ilustrativas dos missais, do acervo da Matriz de Santo Antônio. Em uma delas, a cena se desenrola em dois planos, o terrestre – onde aparecem os personagens, parte do túmulo e lápide do sepulcro da Virgem; na parte superior, apenas a Virgem ladeada por anjos alados, entre nuvens, raios celestiais e cabecinhas alas. João Batista da Rosa simplificou a cena e representou apenas a parte superior. A posição dos dois anjos em corpo inteiro e a da Virgem, a movimentação de suas vestes e a luminosidade se assemelham às gravuras que circularam por Minas. Observa-se uma apropriação, pois há reorganização das figuras e da ambientação em geral. A estrutura fisiológica dos personagens desse teto assemelha-se às pinturas da Matriz de Santo Antônio, especialmente no painel do *Milagre de Santo Antônio junto ao Jumento*, onde se observa personagens com tez rosada, mãos de grandes proporções e especialmente a paleta em comum.

FIGURA 524: *Assunção da Virgem*, gravura de missal, 1779. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Fotografia do autor, 2015.



FIGURAS 525,526: Detalhes de tetos com a narrativa da *Assunção da Virgem*, com o plano celestial. Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro-MG; teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Glória, da Ressaça. Fotografias do autor, 2017, 2018.

FIGURA 527: Detalhe de teto com a narrativa da *Assunção da Virgem*, com o plano celestial. Teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Carrancas-MG. Fotografia do autor, 2015.





FIGURAS 528,529: Detalhes dos tetos com narrativas da *Assunção da Virgem*, com os planos celestial e terrestre, nave da Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara-MG; nave da Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia-MG. Fotografias do autor, 2018, 2019.

5.2 A Capela de Nossa Senhora do Rosário²¹¹

Não há documentação referente à construção da Capela de Nossa Senhora dos Homens Pretos; existiu uma capela primitiva substituída pela subsistente até o presente. Da capela pioneira há informação de 1727, quando lá se realizou a Festa do Senhor Bom Jesus dos Passos²¹², mas dela não restou vestígios e nem descrição.

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos²¹³ – os “pretos” eram os cativos nascidos na África, mas figura no seu Compromisso da Irmandade, redigido em 1795 e registrado no Rio de Janeiro em 1811, em seu Cap. VII, “[...] nesta Irmandade

²¹¹ Capela de N. S. do Rosário, Largo do Rosário, s/nº, Centro, Tiradentes-MG - 36325-000.

²¹² Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829, fl. 2, AEDSJDR.

²¹³ Tombamento Individual pelo IPHAN, com o nome: Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Tiradentes, MG), denominação: Igreja do Rosário, processo: 410-T-49, Livro: Belas Artes Vol. 1, Nº de inscrição: 344, Nº da folha: 71, Data: 06 de dezembro de 1949.

aceite por irmão todas as pessoas que, por sua devoção quizer servir a Nossa Senhora, tanto ecclesiasticas, como seculares; homens e mulheres; brancos, pardos, e pretos, assim escravos, como forros sem determinar-se numero certo de irmão²¹⁴” (Compromisso, 1795, fl.10); “era junto às irmandades de negros, as únicas instituições nas quais o homem de cor podia exercer suas atividades dentro da legalidade” (BOSCHI, 1986, p. 14), por isso era importante se irmanar em uma agremiação religiosa. Aparece no Cap. XI: “porque esta Irmandade tem feito a sua Igreja a custa de seu trabalho, e serviços dos proprios, sem que a Fábrica da Matriz concorresse com coisa alguma” (Compromisso, 1795, fl. 14); conforme esse registro, os irmãos edificaram e com seus esforços prosseguíram com as obras de ampliação, atualização da ornamentação e do gosto. Esta representa a única edificação religiosa local toda em alvenaria de pedra. Tem fachada simples, com detalhes lavrados, onde se destacam elementos do estilo barroco: cunhais, entablamento, janelas retas, corucheus, volutas, portada, oratório e sineira²¹⁵. O altar-mor lembra as soluções aplicadas na Matriz de Santo Antônio, embora mais simples, mas com significativa elegância. No trono estão a padroeira, peça esculpida em madeira e policromada, as imagens de São Francisco e São Domingos em roca; logo mais abaixo a imagem de São Brás. Nos nichos laterais figuram os santos Elesbão e Efigênia.

A presença de elementos pictóricos na ornamentação do retábulo da capela-mor se tornou expressiva. No camarim, acima do entablamento, aparece uma trama de rocalhas pintada em tons de vermelho e azul. Também no seu teto aparecem rocalhas e flores, mas bastante comprometidas pelas águas pluviais e ataques de insetos xilófagos²¹⁶. Na parte inferior, nos pedestais, utilizou-se pinturas de fingimentos; em áreas do retábulo, nos intercolúnios, aparecem rocalhas vermelhas e acanhadas. As paredes do camarim foram pintadas em fingimento, com buquês de flores, isolados, a compor delicado fingimento de damasco. A solução dos buquês se assemelha aos executados nos nichos da Sala dos Sete Passos, da Matriz de Santo Antônio, pintados por Manoel Victor de Jesus, obra devidamente documentada²¹⁷. O sacrário tem dossel e cortinado, recebeu

²¹⁴ A Irmandade admitia o maior número possível de irmãos para conseguir mais recursos para a execução das obras e a própria manutenção, provavelmente. “Para as irmandades de negros, crioulos e pobres a cor era o menor das preocupações, o que era importante era ter um número razoável de pessoas com os pagamentos em dia para a manutenção das mesmas.” (Silva (2012, p. 63)

²¹⁵ Observar a Figura 530 – a que tudo indica, o projeto arquitetônico inicial não foi concluído, a sineira e seteira foram introduzidas na fachada, em área do pano com embasamento em material pétreo, mas sem o cunhal.

²¹⁶ Livro de Receita e Despesa da Irmandade dos Passos, 1722-1829.

pintura a ouro e têmpra, com sombreamento em tinta marrom²¹⁸. Os elementos da base desse retábulo receberam marmorizados esverdeados. Elementos do estilo Barroco e do estilo Rococó estão presentes na composição ornamental do retábulo dessa capela-mor. Há dois retábulos junto ao arco-cruzeiro e pela ancianidade, podem ser trastes da capela primitiva. Descata-se ainda o púlpito, ao centro da nave, que tem a base esculpida em pedra arenítica²¹⁹.



FIGURA 530: Fachada frontal da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Fotografia do autor, 2018.

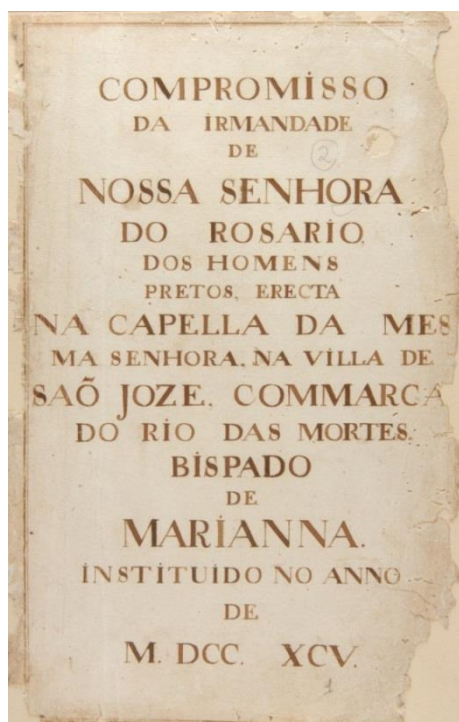


FIGURA 531: COMPROMISSO DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, ERECTA NA CAPELLA DA MESMA SENHORA, NA VILLA DE SAO JOZE, COMMARCADO RIO DAS MORTES, BISPADO DE MARIANA. INSTITUIDO NO ANNO DE M.DCC.XCV. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de SJDR-MG.

²¹⁸ Essa mesma solução pictórica foi utilizada por Manoel Victor de Jesus na pintura do camarim do Senhor dos Passos, da Matriz de Santo Antônio, Livro de Receita Despesa da Irmandade do Passos -1722-1829.

²¹⁹ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.



FIGURA 532: Detalhe do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Cap. XI., fl. 14. Das sepulturas q. terá a Irmandade. E porque esta Irmandade tem feito a sua Igreja a custa de seu trabalho, e serviços próprios dos irmãos, sem que a Fábrica da Matriz concorresse com coisa alguma [...]. AEDSJDR – Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG.



FIGURA 533: Detalhe da base do retábulo-mor, com marmorizados, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 534,535: Detalhe da pintura do fundo do camarim do retábulo-mor da Capela do Rosário e pintura do nicho da Sala dos Sete Passos, da Matriz de Santo Antônio, autoria de Manoel Victor de Jesus, 1818. Fotografias do autor, 2019.

O teto da capela-mor em abóbada de berço apresenta imponente pintura em quadratura. A pesquisadora Lélia Coelho Frota (1993, p. 85,84) atribuiu essa obra a “Manoel Victor, irmão da confraria do Rosário, pintou o forro da capela-mor pouco antes de morrer”. A paleta aplicada à cena central se assimila à paleta do mestre pintor Manoel Victor de Jesus, mas a estrutura arquitetônica fingida tem solução cromática estranha à desse mestre. A autoria dessa pintura continua desconhecida. É datável de cerca de 1775 e a técnica é têmpera sobre tábuas. Nas laterais, a cimalha é larga, marmórea no tom marrom e em degraus. Obra que contempla uma estrutura do estilo Barroco com detalhes do Rococó. A arquitetura fingida se estrutura em colunatas, quatro pares de colunas, com aberturas em arcos, vasados, por onde se penetra a iluminação que propicia volumetria e profundidade dos elementos estruturais e compositivos da pintura. O céu é claro e com a circulação de anjos que apreciam a cena central. Eles têm tez e cabelos claros, alguns bem loirinhos, outros mais arruivados. Alguns anjos apresentam soluções grosseiras, em rápidas pincelada; pode ser pelo fato de serem elementos menos importantes na composição ou ainda para a observação distante do fiel ou observador da obra. Há nuvens pastosas, onde alguns deles se acomodam. A estrutura arquitetônica tem pinceladas marcantes e precisas, que contribuem para o delineamento das formas, bem como definir os claros e escuros da composição. Nas colunas destacam-se as caneluras. Uma grande moldura encerra a estrutura arquitetônica e abriga o quadro recolocado, com a mesma representação das esculturas que compõem o trono do retábulo-mor, ou seja: Nossa Senhora do Rosário com o Menino Deus sobre o globo azul, ambos com um terço nas mãos que se estendem aos santos São Domingos e São Francisco. Os dois santos, com seus hábitos tradicionais, figuram-se ajoelhados e o fundo revela uma paisagem com montanhas verdes, enquanto Nossa Senhora e o Menino Deus foram acomodados em tufo de nuvens pastosas. O Menino tem tez clara e os cabelos arruivados, Nossa Senhora também, porém se apresenta com os cabelos ligeiramente escuros. Ela tem vestes vermelhas e azuis, bem movimentadas, enquanto o Menino tem apenas com perizônio branco. Cabecinhas aladas de anjos cercam os dois personagens principais, que recebem iluminação dourada e raiada, a acentuar a ideia de visão celestial. Em estudo profundo dessa representação, a pesquisadora Luciana Braga Giovannini (2017, p. 103) destacou:

A iconografia da pintura do forro da capela-mor da Igreja do Rosário foi elaborada com o propósito de persuadir os fiéis, evangelizar, promover o culto mariano e recomendar a conduta de vida baseada na vida de Maria

e seu filho Jesus. Os dois santos salvadores associados à Virgem e ao Menino, fazem parte de um plano para combater as heresias, isto é, todas as práticas e crenças que contradizem os preceitos da igreja católica e que porventura venham a desrespeitá-los.

A representação, inserida no quadro recolocado, cumpre sua finalidade de persuasão, com larga moldura que fecha a estrutura arquitetônica fingida, todos elementos foram organizados para destacar a iluminosidade de arrombamento celestial. Trata-se de iconografia de grande imponência. Em tetos de outras igrejas mineiras aparecem representações similares a essa, como na Matriz de Nossa Senhora do Rosário, de Itabira-MG, onde a Virgem e o Menino entregam o rosário a dois santos negros; no teto da capela-mor de Santa Rita Durão, a Virgem e o Menino entregam o rosário a São Domingos e a Santa Rita; na igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Conceição do Mato Dentro a Virgem entrega a São Domingos; já no teto da capela-mor do Padre Faria, em Ouro Preto, ambos entregam rosários a anjos, enquanto a Virgem recebe coroa de rosas.



FIGURAS 536,537: Detalhe dos anjos que se apresentam entre as arcadas do teto. Têmpera sobre madeira, c. de 1775, autor ignorado. Capela de N. Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 538,539: Detalhes das cenas da Virgem com o rosário, Capela de Nossa Senhora do Rosário / Capela do Padre Faria, em Ouro Preto-MG, séc. XVIII; Capela de Nossa Senhora do Rosário, Conceição do Mato Dentro-MG, século XIX. Fotografias do autor, 2018.

Embora a comitente agregasse irmãos com recursos mais acanhados que os da fábrica da Matriz de Santo Antônio e suas irmandades, ela optou por ornar sua capela com “gosto” atualizado, não somente com a presença da quadratura, também com a pintura da nave, executada pelo prestigiado mestre Manoel Victor de Jesus, provavelmente, naquele período o mais experiente e com maior número de obras realizadas na região. Essa solução representa, segundo o pesquisador Magno Mello (1998, p. 29), “um bom exemplo de ilusionismo perspéctico mas influenciado pela leitura e pelo modo tipicamente português de limitar o centro da quadratura com o uso do quadro recolocado.” Portugal experimentou sua primeira quadratura em 1710, com a pintura da Portaria de Mosteiro de São Vicente de Fora, já apresentada. Enquanto no Brasil, no Rio de Janeiro, Caetano da Costa Coelho, executou a quadratura da Capela de São Francisco da Penitência, por volta de 1734-1737, ou a realizada no teto da capela-mor da Sé de Mariana, em 1760, pela pintor português Manuel Rebelo de Souza. Logo, a quadratura e o quadro recolocado apareceriam em outras obras e em diferentes regiões, a exemplo dessa da Capela de Nossa Senhora do Rosário, da Vila de São José.

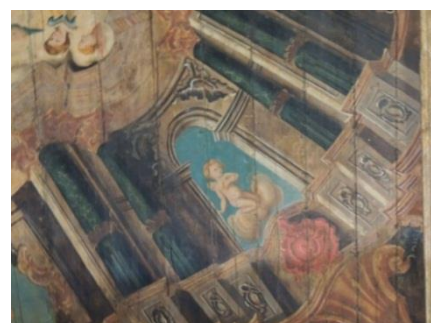


FIGURA 540: Detalhe da arcada da quadratura. Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, c. 1775, Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 541: Retábulo-mor e teto da capela-mor; Têmpera sobre madeira, autoria desconhecida, c. 1775. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2018.



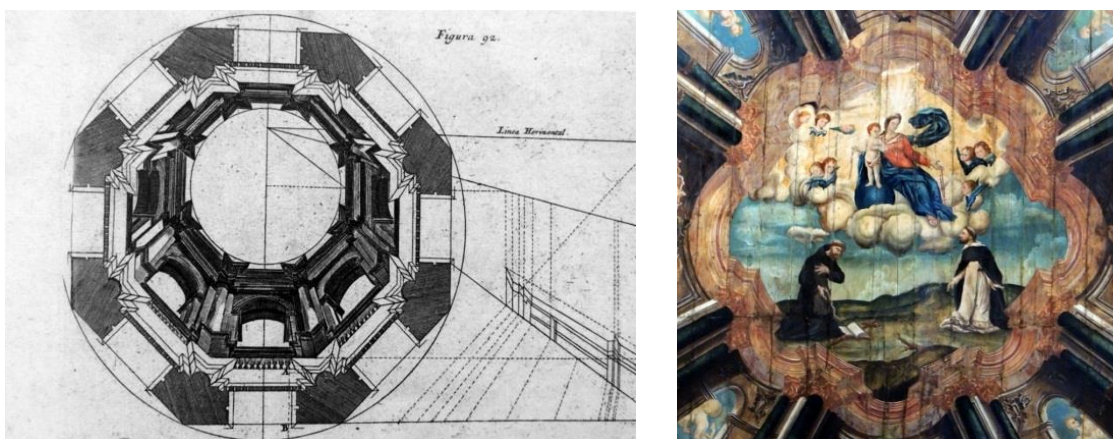
FIGURA 542: Teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, c. 1775, autoria desconhecida, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor 2014.

A solução plástica dessa capela-mor se destaca como uma das melhores de São José, pela harmonia entre os elementos distintos da gramática dos estilos Barroco e Rococó e o bom resultado obtido na sua ornamentação, especialmente a capela-mor, espaço também chamado de “câmara do céu”. Os elementos pictóricos cumprem a função de persuadir o fiel, de capturá-lo, de transcender o espaço através dos efeitos perspécticos e da iluminação que definem os definem e ganham a dimensão do arrombamento celestial. Essa quadratura e seu quadro recolocado cumprem a função catequética, sua leitura imagética funciona como instrumento para o devoto alfabetizado, bem como o não alfabetizado.

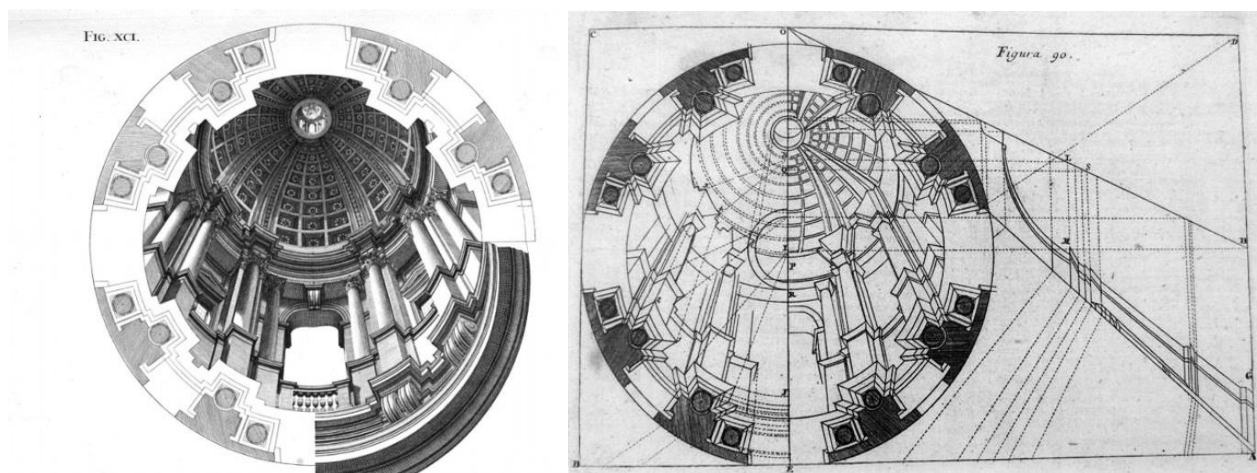
O pintor que idealizou e executou a quadratura do teto dessa capela-mor, provavelmente conheceu o tratado do padre jesuíta Andrea Pozzo (1643-1709) e utilizou algumas de suas estampas para chegar à solução aplicada ao quadro recolocado, para abrigar a cena da visão celestial, ao invés da cúpula em fingimento. Ao comparar as estampas do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em Roma, em 1693, de Pozzo, onde se ensina o passo a passo para se construir arquiteturas ilusionísticas em diversos suportes, percebe-se que o pintor pode ter valido dos ensinamentos e criado a sua solução para a colunata e as aberturas, para a penetração da luminosidade e acentuar a presença das figuras centrais e angelicais. Para o fechamento da colunata, pode ser que o pintor tenha recorrido também às imagens do referido tratado, especialmente as que apresentam os cortes de cúpulas, com base octogonal - FIGURAS 543, 545 e 546. No teto, a cimalha acaba por servir como moldura do quadro recolocado. A solução encontrada pelo pintor ilusionista propiciou uma quadratura de boa qualidade, especialmente em sua composição cromática, resultante de sua própria vivência pictórica, uma vez que as imagens que circularam eram apenas em uma única cor, o preto. Mesmo sem registro da existência física do impresso de Pozzonna localidade, de certa forma impressos avulsos circularam e estiveram em posse dos mestres pintores, arquitetos e entalhadores. O pesquisador Mateus Alves Silva (2019, p. 250) enfatizou:

se a obra de Pozzo esteve presente entre os pintores em Minas Gerais, isso só pode ser compreendido a partir de possíveis registros dos pintores (que até o momento não foram encontrados) ou através da leitura direta das obras de acordo com os métodos apresentados no tratado, seus motivos iconográficos e seus modelos.

Apesar da inexistência da referência física do tratado, que funcionou como um manual para a atuação dos mestres e artífices mineiros, ao comparar as imagens, as evidências acabam acentuadas. No caso da quadratura do teto da Capela do Rosário, o fechamento da arcada, assemelha-se à solução da estampa 92 do tratado de Pozzo.



FIGURAS 543,544: Imagem 92 do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, 1693. Biblioteca Nacional de Lisboa e o fechamento da colunata da quadratura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário, têmpera sobre madeira, c. 1775. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 545,546: Imagem 91 e 54 do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, 1693. Biblioteca Nacional de Lisboa.

Ao comparar as estampas do tratado que divulgava os ensinamentos pozzianos e as gravuras setecentistas que devem ter circulado por Minas, provavelmente o autor dessa quadratura recorreu a um conjunto de imagens como fontes inspiradoras e gerar sua obra picta. Segundo Camila Fernanda Guimarães Santiago (2009, p. 317) “O forro da capela-mor, por sua vez, é nitidamente baseado num registro de santo”. Há diversas variações da mesma iconografia e a mesma posição foi defendida por Luciana Braga Giovannini

(2017, p. 63) “Assim como na formação da quadratura, o artista, muito provavelmente, utilizou mais de um modelo para compor a narrativa”. O pintor pode ter recorrido ao conjunto de registros de santos do gravador Martin Engelbrecht²²⁰ para idealizar sua obra no teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Preto, nos quais se observa uma estrutura piramidal da composição.



FIGURAS 547-549 : “Insigne Devotionis”, “Honorabile”, “Virgo Virginum” – registros de santos de Martin Engelbrecht, século XVIII. Biblioteca Nacional de Portugal.

Na nave se encontram dois retábulos colaterais, junto ao arco-cruzeiro, o da esquerda dedicado a São Benedito e o da direita a Santo Antônio de Noto. O par de retábulos se assemelham e podem ser as peças mais antigas da capela, devido as características da ornamentação, inclusive com o emprego de pintura do brutesco nacional, formas geométricas e fingimentos, que complementam partes do embasamento, intercolúnio e remate. Os frontões também receberam pinturas, o da esquerda fingido de marmorizado e o da direita um fingimento de damascado. Na policromia retabular predomina o tom pastel e destacam os detalhes em vermelho e dourado.

²²⁰ Martin Engelbrecht (1684-1756) nasceu Augsburg, cidade no sul do estado alemão da Baviera, Alemanha, um dos principais polos de produção de gravura da Europa. A localidade tornou-se um dos maiores centros de produção de gravuras nos séculos XVII e XVIII.

Segundo a pesquisa de Antonio Fernando Batista dos Santos²²¹ (2009, p. 613), a pintura de fingimento têxtil do frontão do retábulo de Santo Antônio de Noto deve ser considerada uma das mais antigas de Minas Gerais, juntamente com a pintura fingida do frontão do Passo da Cadeia, já tratado.



FIGURAS 550,551: Retábulos colaterais, de São Benedito e Santo Antônio de Noto, séc. XVIII. Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 552: Remate do retábulo de São Benedito com destaque para a ornamentação de brutesco nacional, têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

²²¹ Estas pinturas fueron identificadas como las primeras manifestaciones pictóricas de imitación textil en la decoración de las iglesias del período colonial en Minas Gerais y presentan una composición simétrica, compuesta por robustas hojas de acanto lanceoladas y enrolladas, dispuestas sobre la pintura del fondo liso. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 613)



FIGURA 553: Frontão do retábulo colateral, de Santo Antônio de Noto, com de fingimento têtil de damasco, têmpera sobre madeira, primeira metade do séc. XVIII, Capela de N. S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 554: Detalhe da pintura do frontão do retábulo colateral, de Santo Antônio de Noto, com fingimento têtil de damasco, têmpera sobre madeira, primeira metade do séc. XVIII, Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

O fingimento do frontão do retábulo de Santo Antônio de Noto recebeu tons cinzas, com folhas de acanto de maior proporção, que forma uma composição simétrica, com fitas fingidas que fazem a divisão em quadros. A pintura de imitação textil, ou adamascado acabou sendo amplamente difundida em Minas, aplicada em fundos de camarins de retábulos, nichos, oratórios e especialmente em frontões retabulares. Recurso amplamente utilizado por pintores reconhecidos e também por muitos que acabaram esquecidos no anonimado pela inexistência de documentação. Entre a metade do século

XVIII e até as primeiras décadas do XIX, foram desenvolvidos pelo menos oito modelos distintos de pinturas de imitação textil. (BATISTA DOS SANTOS, 2009, p. 613)

A nave tem teto em abóbada de berço, trifacetada, em caixotões emoldurados e separados por pinhas com folhas de acanto douradas. Dezoito caixotões compõem o teto, com fundo branco, tabeira com rocalhas vazadas, frisos em marmóreos azuis e dourados, ao centro cenas narrativas dos Mistérios do Rosário e três invocações da Ladainha de Nossa Senhora. O teto tem cercadura por cimalha larga, em degraus, marmorizada em tons de azul escuro, que circunda o teto todo, inclusive sobre o arco-cruzeiro, onde se fixou o brasão com a estrela de oito pontas, folheada a prata, um dos símbolo da Virgem do Rosário. Duas traves reforçam a estrutura, elas receberam ornamentação com rocalhas e guilandas de flores. A pintura é têmpera sobre madeira²²².

Os três caixotões que têm cenas que representam as invocações da Ladainha de Nossa Senhora estão na área sobre o coro, que são a *Casa Dourada*, *Arca da Aliança* e *Porta do Céu*. Nos demais, inicia-se com a cena da *Anunciação* e termina com a cena da *Coroação de Nossa Senhora*.

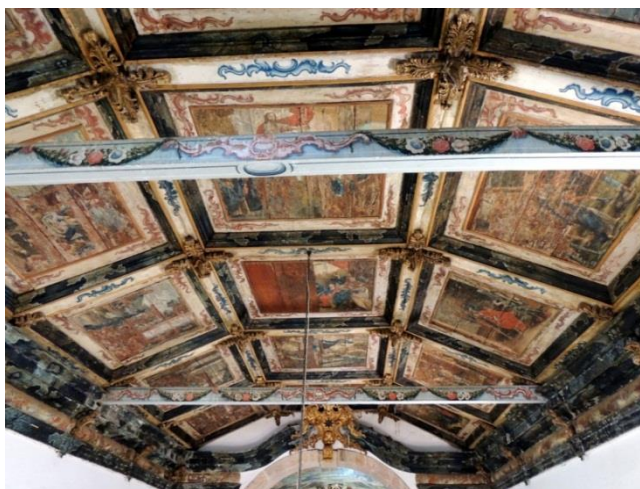


FIGURA 555: Aspecto do teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2017.

A partir do segundo caixotão, à esquerda, aparecem as seguintes cenas referentes aos mistérios gozosos: *Anunciação*, *Natividade*, *Visitação*²²³, *Apresentação de Jesus no Templo*, *Jesus entre os Doutores*; à direita: cinco passagens referentes aos mistérios dolorosos: *Oração no Monte das Oliveiras*, *Flagelação*, *Coroação de Espinhos*, *Cristo carregando a Cruz*, *Crucificação*; referentes aos mistérios gloriosos ao centro:

²²² Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

²²³ Na obra de restauração o teto foi desmontado, na recolocação dos quadros o da *Visitação* passou anteceder a *Natividade*; o mesmo ocorreu com um dos caixotões da nave da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, conforme já exposto.

Ressurreição, Ascensão de Cristo, Pentecostes, Assunção da Virgem e Coroação da Virgem. A colocação dos caixotões forma um desenho em espiral, a mesma solução foi utilizada em outros tetos, conforme se observa no da Capela de Nossa Senhora das Dores, em Cachoeira do Campo, Ouro Preto.

Mistérios Gozosos	Mistérios Gloriosos	Mistérios Dolorosos
<i>Jesus entre os doutores</i>	<i>Coroação da Virgem</i>	<i>Monte das Oliveiras</i>
<i>Apresent. de Jesus no templo</i>	<i>Assunção da Virgem</i>	<i>Flagelação</i>
<i>Visitação</i>	<i>Pentecostes</i>	<i>Coroação de Espinhos</i>
<i>Natividade</i>	<i>Ascensão de Cristo</i>	<i>Cristo carregando a Cruz</i>
<i>Anunciação</i>	<i>Ressurreição</i>	<i>Crucificação</i>
<i>Casa Dourada</i>	<i>Arcar da Aliança</i>	<i>Porta do Céu</i>

FIGURA 556: Quadro com as cenas narrativas do teto da nave, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Quadro elaborado pelo autor, 2019.

A pintura desse teto foi executada no primeiro quartel do século XIX, em têmpera sobre madeira e sua documentação é inexistente. Devido à gramática picta, especialmente a paleta, estrutura fisiológica, movimentação e ambientação das cenas, deve ser atribuído ao pintor Manoel Victor de Jesus. Ao observar cada cena, percebe-se o uso das fontes inspiradoras, as gravuras, os missais ou registros de santos. Obras devidamente documentadas, de autoria de Victor de Jesus, apresentam soluções muito próximas às cenas desse teto. O mestre e professor de pintura Manoel Victor de Jesus já tinha um trajetória consolidada quando realizou esse trabalho, seu conjunto de estilema estava amadurecidos e era conhecido pelos comitentes. Ou seja, trata-se de uma das últimas obras do artista, falecido em 27 de abril de 1828 (GIOVANNINI, 2017, p. 309).

O primeiro caixotão apresenta a *Anunciação*, uma das cenas mais representada nos tetos das edificações religiosas de Minas e a última é a *Coroação da Virgem*, o conjunto dessas cenas se tornou bastante comum, pois ilustrava os missais que circularam por Minas e pelo Brasil. Em São José, nas sacristias da Paróquia de Santo Antônio²²⁴, os missais com essas imagens estiveram acessíveis aos comitentes e aos pintores.

²²⁴ Atualmente a coleção de missais antigos da Paróquia de Santo Antônio está armazenada na reserva técnica do Museu da Liturgia.



FIGURAS 557,558: *MISSALE ROMANUM*, *Anunciação* e detalhe.
Olisipone / Ex Typographia Regia, Lisboa, 1801. Acervo Paróquia de Santo Antônio,
Museu da Liturgia. Fotografias do autor, 2017.

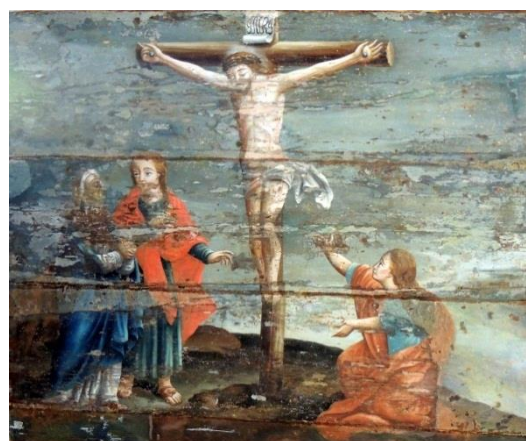
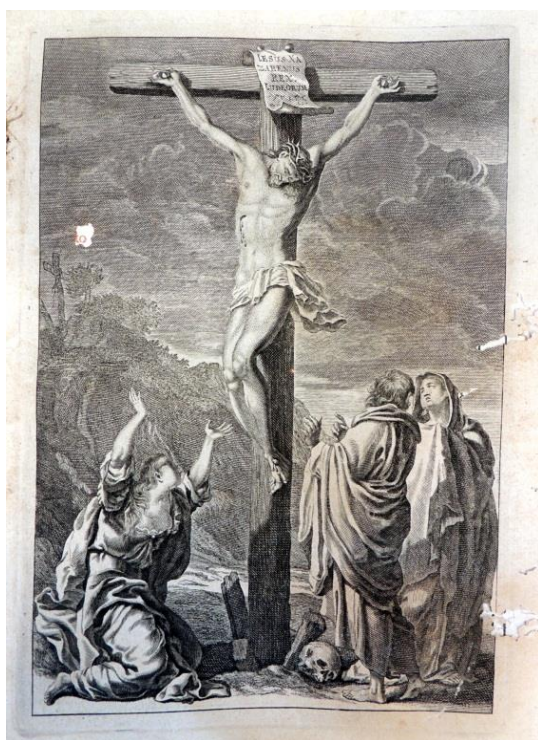


FIGURA 559: *Anunciação*. Caixotão, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuída
a Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. do Rosário. Fotografia do autor, 2017.

Para a *Anunciação*, como de sempre, Manoel Victor de Jesus inseriu os personagens em ambientação bem integrada. A partir dos dois personagens estruturantes

da cena, ficou evidente que o mestre se apropriou das informações veiculadas em imagem de missal para criar sua composição, bem mais simples; porém se valendo do seu conjunto de estilemas: os desenhos faciais, a tez, os cabelos, os planejamentos, as combinações de cores e a presença de nuvens pastosas. O anjo, com a mão direita aponta para o Divino Espírito Santo, representado por uma pomba branca, e dele sai a luz que atinge a Virgem, enquanto na mão esquerda traz o lírio branco. Ocorreu, dessa forma, o espelhamento das imagens²²⁵.

No caixotão em que é apresentada a cena da *Crucificação*, o pintor também parece ter espelhado as personagens. Aparecem, como na gravura inspiradora, apenas quatro figuras e Cristo ao centro. Nossa Senhora e São João Evangelista figuram à esquerda, em pé e à direita Maria Madalena, ajoelhada e com os braços estendidos. Toda gramática pictórica desenvolvida por Manoel Victor de Jesus pode ser apreciada nessa pintura. Ao comparar a partir da gravura inspiradora, observa-se que o artista simplificou a composição, eliminou a vegetação do fundo e toda movimentação de nuvens.



FIGURAS 560, 561: *MISSALE ROMANUM*, *Crucificação*. Antuerpiae / Typographia Plantiniana, 1724. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Caixotão com a cena da *Crucificação*, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2017.

²²⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2017.

Em outro caixotão, a cena apresentada é *Ressurreição*, inspiradora também em gravura de missal, mas não somente em única imagem, há a possibilidade do pintor ter recorrido a mais de uma fonte. Ele reorganizou a cena para adaptar ao formato mais quadrado do caixotão, enquanto a gravura tem formato retangular. Ao executar essas cenas narrativas, há que se constatar que o mestre pintor deveria possuir uma coleção de gravados, ou mesmo “riscos e debuxos”, conforme os registrados no inventário do pintor marianense João Nepomuceno Correia e Castro (AEDCS), os quais eram utilizados nas negociações com os comitentes, nas mesas dos consistórios quando definiam as cenas a serem pintadas e as condições para a execução, como andaime, tintas, gesso, cola, folhas de ouro, período para a realização e a forma de pagamento.



FIGURAS 562,563: *MISSALE ROMANUM*, *Ascensão de Cristo*. Antuerpiae / Typographia Plantiniana, 1722. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia. Caixotão com a cena da *Ascensão de Cristo*, têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuído a Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. do Rosário. Fotografias do autor, 2019 e 2017.

Os três caixotões apresentados acima apresentam as melhores condições de conservação. O teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário ficou drasticamente comprometido com a ação das águas pluviais. Inclusive a primeira intervenção de restauro, realizada pelo IPHAN, resultou em mais danos à pintura, além da substituição de tábuas inteiras de algumas cenas.

FIGURA 564: Caixaotão com a cena de Pentecostes, com perda irreversível, pela substituição do suporte; têmpera sobre madeira, c. de 1820, atribuída a Manoel Victor de Jesus. Capela de N.S. do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

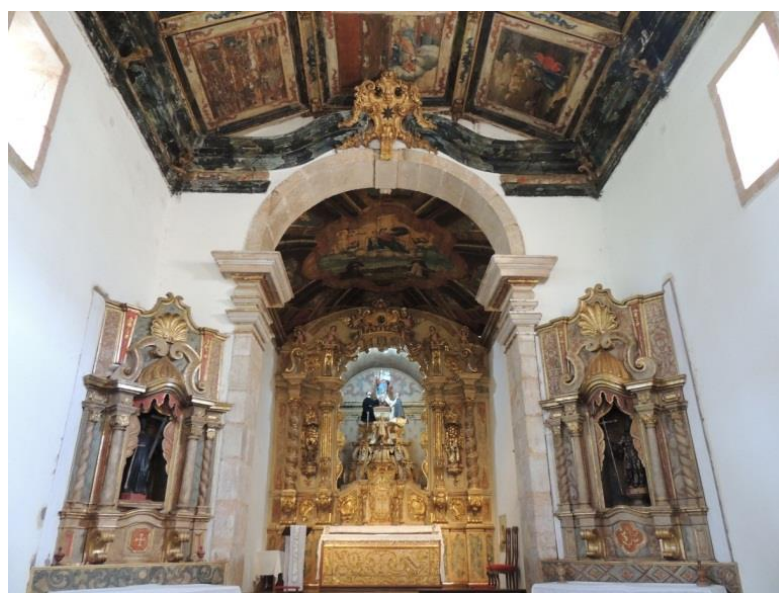


FIGURA 565: Aspecto da decoração interna da Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2019.

As três cenas dos caixaotões sobre o coro, *Casa Dourada (Domus Aurea)*, *Arca da Aliança (Arca Foederis)* e *Porta do Céu (Jonua Coeli)* são invocações da Ladainha de Nossa Senhora – Laetania²²⁶, que complementam as cenas do teto da nave. Provavelmente, o pintor se valeu de imagens para realizar essas representações, que

²²⁶ Consultar LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. *Novena da Imaculada Conceição da Virgem Maria. Mariana: Nihil Obstat & Imprimatur*, 2011, p. 8-11.

infelizmente acabaram ficando com a conservação bastante comprometida , com exceção do caixotão da *Casa Dourada*. Como essas cenas não figuram em missais, pode ser que o pintor tenha recorrido aos registros de santos para se inspirar, especialmente nos de Nossa Senhora do Loreto, que circularam por Minas, mas ocorreram adaptações devido ao formato da área dos painéis. Além, disso o pintor aplicou toda sua gramática pictórica, especialmente a paleta, organização espacial e tipologia física.



FIGURAS 566,567: Registro de santo *Domus Aurea*, de Martin Engelbrecht (1684-1756), Biblioteca Nacional de Portugal; cena *Casa Dourada* de Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.



FIGURA 568: *Janua Coeli – Porta do Céu*, atribuída a Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.



FIGURAS 569: *Arca Foederis - cena Arca da Aliança*, atribuída a Manoel Victor de Jesus, c. de 1820, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografia do autor, 2020.

Esse teto passou por intervenções de restauro, na década de 1960, com a aplicação da cera de abelha, para fixar a camada pictórica e a obturação das galerias abertas pelos insetos xilófagos. A cera trouxe danos para sua leitura visual, pois interfereu no tom, deixando a pintura no tom pastel e com grandes manchas; além da aplicação de uma demão de tinta para integrar os elementos²²⁷. Em uma das obras estruturais, ocorreu rebaixamento da cambotas²²⁸, o que resultou em ligeiro deslocamento do teto.

A quadratura do teto da nave e todos demais elementos artísticos contemplados com pintura contribuem para que a ornamentação da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que figura dentre as mais belas edificações locais. Nessa capela os tetos pintados funcionaram perfeitamente como instrumento de persuasão e catequético, pois toda cenografia pictórica foi desenvolvida didaticamente para o fiel, devoto ou contemplador, para que ele pudesse fazer a leitura visual e se sentisse mais próximo de

²²⁷ Intervenções de restauração podem recuperar e prolongar a existência das obras de arte, mas podem trazer danos, alguns irreversíveis.

²²⁸ Peça de madeira ou de ferro curva, com meia volta utilizada na execução de forros encurvados, também utilizado na confecção de arcos, que compõe os simples. Empregada na construção de colunas de concreto curvas.

sua devoção e do Reino do Céu. As pinturas da nave, da capela-mor e sua iconografia foram profundamente analisadas por Luciana Braga Giovannini (2017).

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos sempre recebeu pouca atenção e poucos investimentos para a sua manutenção. Nos registros fotográficos mais antigos, percebe-se a ação das águas pluviais na edificação, as quais atingiram e comprometeram acentuadamente os seus tetos.



FIGURA 570: Fachada posterior da Capela de Nossa Senhora do Rosário, s/d e sem referência de autoria. ACIPHAN, Rio de Janeiro.

Na década de 1940, a Capela de Nossa Senhora do Rosário passou pela primeira intervenção de restauro realizada pelo SPHAN, executada pela equipe do mestre Antônio Martins de Lima, quando ocorreram intervenções no telhado, com a substituição de peças de madeira e dos revestimentos. Essa obra gerou vasta documentação, que se encontra no ACIPHAN-Rio de Janeiro.



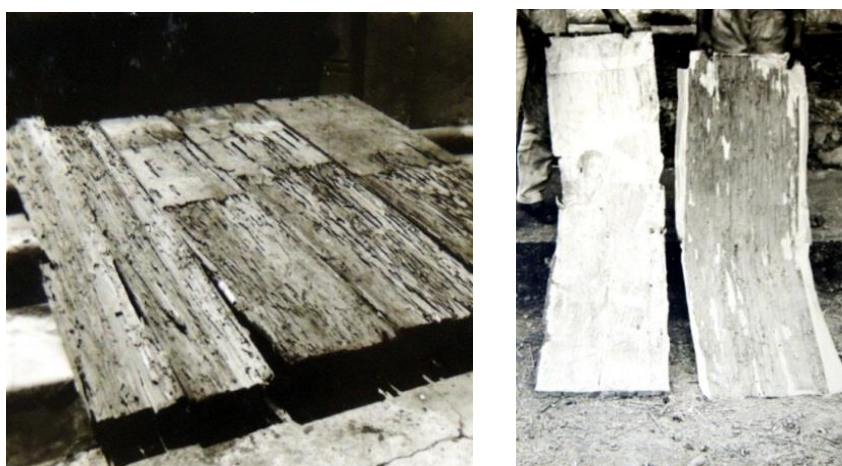
FIGURA 571: Recibo de madeira para a obra do telhado da Capela de Nossa Senhora do Rosário, 1946. ACIPHAN-RJ. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 572,573: Aspectos da obra de restauração da Capela de N. S. do Rosário, substituição dos revestimentos, deixando à mostra as paredes de pedra, década de 1940. ACIPHAN-RJ.



FIGURAS 574,575: Aspectos da obra de restauração do teto da nave, da Capela de N. S. do Rosário, década de 1960, caixotão com a cena da *Anunciação* e o telhado. ACIPHAN-RJ.



FIGURAS 576,577: Aspectos da obra de restauração do teto da nave, da Capela de N.S. do Rosário, década de 1960, caixotão com a cena da *Anunciação*. ACIPHAN-RJ.

A primeira restauração artística só ocorreu na década de 1960, mais precisamente entre 1961 e 1963, quando a equipe de Edson Motta fez o restauro do tetos da capela-mor e da nave, ambos bastante afetados pelas águas pluviais e pelos insetos xilófagos. Das cenas dos caixotões da nave, a única que estava em melhores condições era a da *Anunciação* (ACIPHAN-RJ). Em decorrência das péssimas condições de conservação, especialmente o teto da nave, ocorreram perdas irreversíveis. Não foi feita a reintegração pictórica, com o uso do tracejado ou do pontilhismo, apenas deram uma demão de tinta azulada por cima das pinturas. Entre 1981 e 1982, a capela passou por ampla obra de restauro estrutural e artístico, conduzida pelo IEPHA-MG. Na oportunidade, esforços foram envidados para recuperar a pintura do teto da nave, especialmente remover a demão de tinta azulada que encobria a pintura original. (SR-IPHAN-BH)



FIGURA 578: Fachada lateral e posterior da Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra da década de 1980. Acervo ACIPHAN-Rio de Janeiro, 1981, sem ref. de autoria.

FIGURA 579: Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra da década de 1980. Fotografia do autor, 1982.



O teto da nave dessa capela foi o último a ser pintado pelo mestre e professor de pintura Manoel Victor de Jesus, então um artista maduro, com diversas obras executadas, inclusive tetos, e essa deveria ser dos melhores de sua fatura. Porém, em todos sentidos, essa produção artística ficou comprometida pela perda da documentação primária, pelas intempéries e falta de cuidados de maneira geral.

No segundo semestre de 2019, com recursos próprios, a Paróquia de Santo Antônio fez a limpeza e manutenção do telhado²²⁹ da Capela de Nossa Senhora do Rosário. No mesmo ano, ocorreu mais uma obra de restauro nessa edificação²³⁰. Restaurou-se, então, o retábulo-mor, o teto do camarim do retábulo-mor, as pinturas dos frontões dos retábulos colaterais, que estavam em situação crítica de conservação.



FIGURA 580: Fachada lateral da Capela de Nossa Senhora do Rosário, durante a obra de manutenção do telhado. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 581,582: Aspectos do interior do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração, realizada com recursos de um TAC. Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

²²⁹ É necessário acompanhar os sinais que alertam a possíveis danos que podem ocorrer em toda estrutura da edificação, interna e externamente. Quando se investe em manutenção, os riscos de nova intervenção de restauração acabam minimizados.

²³⁰ Obra realizada em decorrência de um TAC-Termo de Ajustamento de Conduta firmado entre o Ministério Público, o IPHAN e um empreendimento local.



FIGURA 583,584: Aspectos do interior do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração. Pinturas atribuídas a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 585-587: Tábuas do teto do camarim do retábulo-mor durante a obra de restauração. Pinturas atribuídas a Manoel Victor de Jesus, têmpera sobre madeira, Capela de Nossa Senhora do Rosário. Fotografias do autor, 2019.

5.3 A Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos²³¹

A Capela de Nossa Senhora das Mercês²³² teve sua construção iniciada na segunda metade do século XVIII. A irmandade mercedária foi criada em 1754, quando ainda funcionava na Capela de Nossa Senhora do Rosário. No seu *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos*, em cópia ilustrada pelo mestre Manoel Victor de Jesus, de 1796, no Cap. 2, consta que a Irmandade “aceitará todas as pessoas de qualquer estado, e condição, assim homens, como mulheres, que por sua devoção o quiserem ser, os quais darão de entrada meia oitava de ouro, e outro tanto em cada ano de anual”, ou seja a “cor” e a “condição” não impediam a ninguém ao ingresso

²³¹Capela de Nossa Senhora das Mercês, Rua Silvio Vasconcelos, 297 - Tiradentes-MG, 36325-000. Os Pretos Crioulos eram os pretos nascidos no Brasil, mas a irmandade também congregava os mulatos.

²³² Tombamento individual pelo IPHAN, registrado como Capela de N. Srª das Mercês (Tiradentes-MG), Denominação: Capela das Mercês, Processo: 66-T-38, Livro: Belas Artes Vol. I, Nº de Inscrição: 475, Nº da folha: 87, Data: 27 de janeiro de 1964.

na agremiação. Segundo a pesquisadora Kellen Cristina Silva (2012, p. 63), “para as irmandades de negros, crioulos e pobres a cor era o menor das preocupações, o que era importante era ter um número razoável de pessoas com os pagamentos em dia para a manutenção”. Já no Cap. 16 do referido Compromisso consta:

E porque esta Irmandade tem feito a sua Igreja de Nossa Senhora das Mercês, à custa de seu trabalho, e serviços próprios dos Irmãos, sem que a fabrica da matriz assistisse com expensas, ou coisa alguma, antes tido pelo rendimento das esmolas dos Irmãos, e mais fiéis que por seu zelo, e devoção [...]. (Compromissos, 2007, p. 49)

Por ter recursos escassos, as obras da capela se prolongaram por décadas. A edificação se destaca por suas soluções comuns às capelas da região, sem a influência dos mestres portugueses, ou seja, valeu-se do talento dos construtores locais. Sua fachada desprovida de ornamentos e de detalhes adota o frontão em volutas, acrotério com pináculos e a cruz, ainda no frontão está o óculo e o brasão da irmandade mercedária em argamassa. Quatro janelas rasgadas compõem a fachada, sendo que em uma delas está a sineira, que abriga um dos mais belos sinos da cidade, fundido pelo sineiro José Valentim Onofre em 1881 (CRUZ; BOAVENTURA, 2016, 114,115). Todo embasamento da edificação é em pedra arenítica aparelhada. As paredes são largas e em taipa de pilão. A capela possui duas sacristias. Os telhados em diferentes níveis diferentes criam movimentação e contraste. Destaca-se ainda a utilização dos beirais, alguns em beiraseveira e outros em cachorrada.



FIGURA 588: Fachada da Capela de Nossa Senhora das Mercês, séc. XVIII. Fotografia do autor, 2020.



FIGURAS 589,590: Fac-simile do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Incorporada na sua igreja, que eles edificaram, ornaram, e paramentaram, na Vila de São José. Comarca do Rio das Mortes, Bispado de Mariana, Capitania de Minas Gerais, Estado do Brasil, Instituído no ano de 1796. Cópia e ilustração de Manoel Victor de Jesus. Acervo Biblioteca Guita e José Mindlin, Ed. ICAM, 2007.

Diferentemente da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a fabriqueira da Matriz de Santo Antônio, que congregava os mais abonados economicamente, como os mineradores, fazendeiros e comerciantes, a elite branca, como Domingos Xavier Fernandes e Domingos da Silva Santos – avô e pai do Alferes Tiradentes, Marçal Cazado Rotier, Dr. Antônio Pereira de Souza Calheiros e outros²³³. A Irmandade fabriqueira da Capela de Nossa Senhora das Mercês aceitava todos, independente da condição social e objetivava ter o maior número possível de irmãos para a construção do templo próprio e sua manutenção. Mesmo com recursos escassos, a mesa administrativa da fábrica contratou o mestre e professor de pintura Manoel Victor de Jesus para a ornamentação picta do templo.

Diante a inexistência o termo de ajuste entre a agremiação religiosa e o mestre pintor, onde se registrariam as orientações para a execução da ornamentação, há que se imaginar o encontro das partes interessadas, a ocupar lugares na mesa do consistório, para definir as cenas a serem pintadas nos tetos. A comitente deveria ter sua opção, mas pode

²³³ Livro de Termo de Entrada de Irmãos, da Irmandade do Santíssimo Sacramento: N° 1 - 1710-1729; N° 2 - 1729-1741; N° 3 - 1741-1781; N° 4 - 1781-1832; N° 5 - 1781-1832; N° 5 1836-1900.

ser que tenha ocorrido a possibilidade do pintor ter exposto o seu repertório imagético para ajudar na definição. Esse era o momento em que os mestres a serem contratados exibiam suas pastas, conforme o pesquisador Bohrer (2020, p. 217), “Além de gravuras, estas pastas deveriam conter uma infinidade de desenhos pessoais, coloridos ou não, esboços de cenas religiosas corriqueiras nas igrejas de Minas”. Firmado o partido pictórico com a comitente e as condições, o pintor entrava em cena para executar a ornamentação. Em circunstâncias de recursos reduzidos, Manoel Victor de Jesus assinou recibos de pagamentos por seus serviços à comitente por duas décadas, de 1804 a 1824²³⁴. A ornamentação interna dessa capela é um primor do estilo Rococó, com a talha e a pintura bem estruturadas. As pinturas dos tetos, as ornamentais e o douramento são da fatura do mestre e professor de pintura Manoel Victor de Jesus. A Irmandade comitente deixou farta documentação, com os recibos passados e assinados pelo pintor.

FIGURA 591: Detalhe do baldaquim, com decoração de flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus. Capela de N.S. das Mercês. Fotografia do autor, 2015.



FIGURAS 592,593: Detalhes do baldaquim, com ornamentado com flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus; durante a restauração, Capela de N. S. das Mercês. Fotografias do autor, 2015.

²³⁴ Livro de Recibos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês – 1787-1888.



FIGURA 594: Detalhe do baldaquim, com fingimento de flores, têmpera sobre tecido, c. 1804, Manoel Victor de Jesus; durante a restauração, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2015.



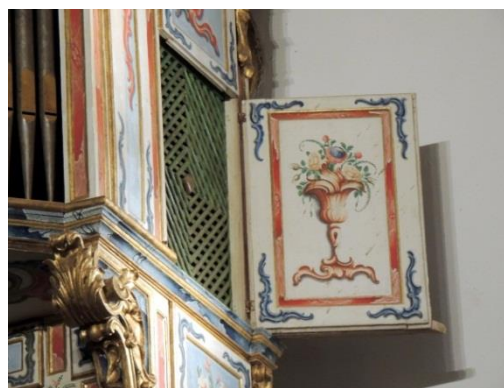
FIGURA 595: Detalhe da imagem da padroeira, Nossa Senhora das Mercês cercada de trama de rocalha, têmpera sobre madeira e sob o balquino, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2015.

No retábulo-mor descam-se o brasão mercedário dourado, caneluras, vasos pintados em escorço e arranjos florais. Os vasos pintados aqui são semelhantes aos pintados nas janelas do corpo de tubos do órgão da Matriz de Santo Antônio, conforme já tratado. O sacrário tem pintura de rocalhas vazadas em ouro, com sombreamento em tinta marrom. O frontão do altar-mor recebeu ornamentação sofisticada, com a aplicação de talha dourada ao gosto rococó nas laterais, ao centro uma moldura, com o fundo em fingimento de damasco azul claro, com flores, ramos e folhas. No entorno da moldura, o

fundo é claro com rocalhas pintadas a ouro e delineadas com tinta marrom, como ocorre no entorno do sacrário. A iluminação natural do ambiente ocorre através do par de óculos grandes, com molduras pintada de fingimento em vermelho²³⁵.



FIGURA 596: Frontão do altar-mor, com decoração de talha dourada, flores e rocalhas pintadas, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 597,598: Vaso de flor do camarim da Capela de N. S. das Mercês e vaso de flor pintado na porta da caixa de tubos do órgão da Matriz de Santo Antônio, têmpera sobre madeira, Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.



FIGURA 599: Sacrário com trama de rocalhas, ouro e têmpera, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2019.

²³⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

O teto da capela-mor, em abóbada de berço trifacetada, em caixotão, apresenta nove cenas referentes à *Ladainha de Nossa Senhora*. Cada painel tem separação por pinha e folhas de acanto folheadas a ouro. As cenas narrativas apresentam-se emolduradas, em fundo branco, com friso dourado e rocalhas vazadas nos cantos, na base, ao centro de cada uma aparece em letras garrafais o seu título. Nas laterais, sustentando o teto, ampla cimalha em degraus, marmórea em azul. Nas cenas há predomínio dos tons ocre, azul e vermelho, a presença de muitas nuvens, personagens, anjos e objetos característicos de cada quadro apresentado. As representações, a partir do arco-cruzeiro, são as seguintes:

AUXILIUM CHRISTANORUM.	REGINA CONFESSORUM.	RAGINA MARTYUM.
REGINA ANGELORUM.	REGINA VIRGINUM.	REGINA APOSTOLORUM.
REGINA PATRMIARCHARUM.	REGINA SANCTORUM OMNIUM.	REGINA PROPHETARUM.

FIGURA 600: Resentações de Nossa Senhora em cada cena, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. das Mercês.
Quadro elaborado pelo autor, 2019.

FIGURAS 601: Teto da capela-mor, em abóbada de berço trifacetada, em caixotão, têmpera sobre madeira e friso dourados, c. 1804, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.





FIGURAS 602,603: Teto em caixotão da capela-mor, têmpera sobre madeira e friso dourados, c. 1804, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de N.S. das Mercês. Fotografias do autor, 2018.

Bem em frente ao braço mercedário dourado se encontra o caixotão com a cena *Regina Sanctorum Omnium* (FIGURA 604), a qual o artista deve ter se inspirado em algumas gravuras, mas especialmente nas que reproduziram a famosa obra *Coroação da Virgem*, do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Manoel Victor de Jesus adaptou a cena e os personagens para o formato do caixotão, limpou e exaltou ainda mais os personagens principais. Substituiu os anjos por santos e santas, colocados na base, à esquerda São João Batista e São João Evangelista e à esquerda duas santas mártires. Tudo envolto em nuvens azuladas. Ao centro, na parte superior, colocou o Divino Espírito Santo, ladeado pelas figuras de Cristo e do Pai Eterno que seguram a coroa sobre a cabeça de Nossa Senhora, acomodada sobre tufo de nuvem; aparece um anjo com asinhas azuis, que segura um cetro com um ramo de lírios. O resultado obtido nessa composição foi positivo, inclusive pelo uso limitado de tons para esse e os demais caixotões²³⁶. Essa mesma cena o pintor executou no teto da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, no povoado do Bichinho, Prados-MG, conforme veremos mais adiante. A cena narrativa *Coroação da Virgem* atendeu ao gosto de comitentes e pintores, como se observa no teto da capela-mor, da fábriqueira Matriz de Santo Antônio, de Itavera-MG, que contratou o mestre marianese Manoel da Costa Ataíde para sua execução; no Arraial de São Vicente Ferrer²³⁷, em uma edificação rural, a comitente contratou o mestre sabarense Joaquim

²³⁶ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

²³⁷ O antigo Arraial de São Vicente Ferrer é o atual município de São Vicente de Minas. A Capela do Divino Espírito Santo teve remoção para São João del-Rei, foi remontada e restaurada.

José da Natividade para pintar a mesma cena no teto capela-mor da Capela do Divino Espírito Santo.

FIGURA 604: Caixotão do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira e friso dourado, c. 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus. Cena *Coroação da Virgem*, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.



Na coleção de missais da Paróquia de Santo Antônio não foi encontrada gravura com a cena da *Coroação da Virgem*, provavelmente retirada por interessado nessa iconografia. Para a capela-mor, Manoel Victor de Jesus pintou um par de credências, em vermelho com detalhes dourados, com o tampo em “xadrez”, bem semelhante ao executado na ornamentação da caixa dos foles do órgão da Matriz de Santo Antônio. Ainda na capela-mor, pintou no barrado uma imitação de azulejaria, mas que se perdeu. Na última obra de restauro, através de prospecções descobriu-se um barrado azul, monocromático, que foi recuperado e reintegrado. Esses trabalhos ficaram registrados no recibo:

Recebi do actual thezoureiro da Irmandade de N. Senhora das Mercês Ignácio Pereira Rangel trinta e duas oitavas de oiro de pintar hum azulejo na capella Môr da mesma Igreja, duas cardências e sacras p^a o Altar Mor tudo pelo preço referido; a fora das obras q trata o Termo: e por quitado passo o presente de minha letra e sinal. Vila de S. Jozé 16 de Dezembro de 1809.

Manoel Victor de Jesus²³⁸

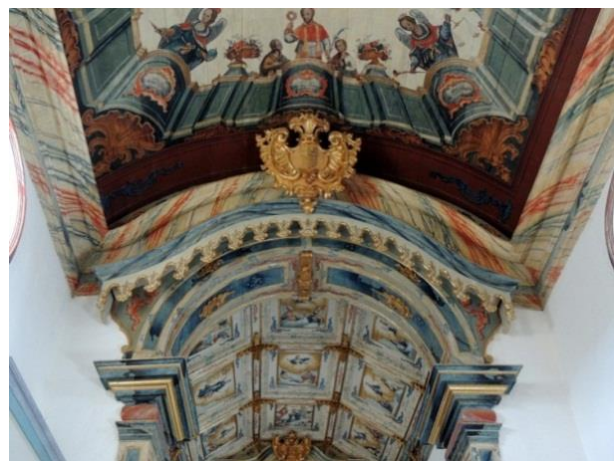
²³⁸ Livro de Recibos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, 1787-1888, fl. 11, v^o.

O barrado pintado pelo mestre Manoel Victor de Jesus desapareceu irreversivelmente. As credências foram restauradas na última obra, ocorrida entre 2012 e 2015.

FIGURA 605: Credência, têmpera e ouro, pintada por Manoel Victor de Jesus, 1809, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.



O arco-cruzeiro, que separa os ambientes da capela-mor e da nave, recebeu ornamentação com fingimentos marmóreos nos tons azuis e vermelhos, frisos e apliques entalhados e dourados; também caneluras, como as aplicadas no retábulo-mor. Elemento que separa, mas ao mesmo tempo propicia unidade plástica entre os dois ambientes com tetos pintados e os demais que compõem a ornamentação interna da edificação.



FIGURAS 606,607: Arco-cruzeiro, pintura e douramento de Manoel Victor de Jesus, c. 1804, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor.

O teto da nave recebeu pintura ilusionista em têmpera sobre madeira, composta por um muro-parapeito que circunda a abóbada de berço. Contém nas quinas e no meio do balcão sancas, com figuras, vasos floridos e guirlandas de flores. Nos centrais estão os

fundadores da ordem mercedária com os seus elementos iconográficos: junto ao arco-cruzeiro São Raimundo Nonato – com a custódia e a palma, acompanhado por dois acólitos; do lado oposto: São Pedro Nolasco – que ostenta uma igreja e o estandarte mercedário, acompanhado também por dois acólitos, em um deles aparecem pequenos fragmentos de correntes, símbolo da libertação. Os outros personagens são os anjos e arcanjos, da Corte Celestial, com os seus elementos iconográficos, assim apresentados:

ANGELUS CUSTS.	SANTUS PEDRO NOLASCUS	ANGELUS CHERUBINS.
ANGELUS GABRIEL		ANGELUS PRINCIPATIBUS
ANGELUS EX POTESTATIBUS		ANGELUS EX TRONIS
ANGELUS EX DOMINATIONIBUS	SANTUS RAIMUNDUS NONNATUS	ANGELUS EX VISTUTIUS.

FIGURA 608: Quadro com as posições dos anjos e dos santos mercedários. Teto da nave, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Têmpera sobre madeira, 1804-1824. Autoria de Manoel Victor de Jesus. Quadro elaborado pelo autor, 2020.

No muro em tom azul com saliências geométricas e filetado, destacam os contrastes de cores mais claras ou mais escuras; cada personagem é identificado, com o nome inserido em cartela de rocalhas em tons vermelhos com fundo claro. Manoel Victor de Jesus utilizou o mesmo formato de letras para nomear os seus personagens retratados, assim, sua letra se tornou mais um dos elementos facilitadores da identificação de sua gramática estilística.

Entre cada personagem há um suporte fingido, ligeiramente elevado, com um vaso de flores. O muro é sustentado por uma cimalha fingida, em tom marrom avermelhado com inserções de rocalhas no tom ocre. Em cada quina do muro, aparece um arranjo “arrocalhado” no tom ocre escuro, com acentuado contraste. Essa mesma solução o pintor utilizou no teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, no Bichinho.

O teto recebeu tom bem claro e tem ao centro a imagem de Nossa Senhora das Mercês²³⁹, com suas vestes brancas, segura o manto com braços estendidos. Ao peito

²³⁹ A pesquisadora Kellen Cristina Silva estudou profundamente a iconografia do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, consultar: *A Mercês Crioula – Estudo iconológico de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José del Rei – 1793-1824*. UFSJ, 2012, [manuscrito].

destaca-se o brasão mercedário. Ela está coroada, toda cercada por tufos de nuvens pastosas, com sombreamentos em azul, a presença de muitos anjos; alguns de corpo inteiro – estes envoltos com fragmentos de tecidos movimentados e coloridos; outros apenas as cabecinhas aladas. No fundo da padroeira, no entorno de sua cabeça, aparecem raios luminosos, mas que não permitem a ideia de arrombamento celestial, pois a iluminação ficou acanhada. Entre o muro e a cena central aparecem tufos de nuvens no tom ocre.



FIGURA 609: Detalhe da cimalha do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, 1804-1824, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 610,611: Os santos mercedários da capela-mor, têmpera sobre madeira, 1804-1824, Manoel Victor de Jesus, Capela de N. S. das Mercês. Fotografias do autor, 2018.



FIGURA 612: Teto da nave, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2018.

As imagens dos caixotões da capela-mor e a Nossa Senhora das Mercês do teto da nave nos permitem compreender mais sobre a constituição facial feminina idealizada e executada pelo pintor Manoel Victor de Jesus. As faces têm a tez bem clara, os cabelos são loiros ou arruivados, ligeiramente desalinhados. Testas amplas, sobrancelhas bem arqueadas e ligadas à linha do nariz, sempre pequeno e reto; os lábios rosados, bem definidos, com *filtrum labial*, mas diminutos; o queixo bem pequeno e ligeiramente acentuado. O rosto é sempre arredondado. Tem gesticulação contida e com certa elegância. As roupas apresentam cores fortes e contrastantes entre claros e escuros, com movimentação. As mãos têm soluções simplificadas a destacar os polegares, aspecto muito característico do pintor, como já apresentado nos personagens masculinos. As

figuras coroadas ostentam coroa com o desenho e cor similares, predomina o dourado e o vermelho, com uma esfera ao centro e sobre ela pequena cruz, tanto para os femininos quanto os masculinos.

Ao comparar uma fotografia do rosto de Nossa Senhora das Mercês de antes da última intervenção realizada entre 2012 e 2015, com a fotografia após a obra de restauração, percebe-se que ocorreu ligeiro clareamento de sua tez e alinhamento dos traços faciais.



FIGURAS 613, 614: Detalhe do teto da nave, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2012 e 2018.

Além do alinhamento do rosto de Nossa Senhora, ocorreu na última obra de restauração (2012-2015) um acréscimo de plumagem no elmo do ANGELUS EX POTESTATIBUS.



FIGURAS 615,616: ANGELUS EX POTESTATIBUS antes e depois da obra de restauração, sem e depois com plumas no elmo, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2012 e 2018.



FIGURAS 617,623: Detalhes das imagens de Nossa Senhora que figura nas cenas dos caixotões do teto da capela-mor, têmpera sobre madeira, c. de 1804, autoria de Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2018.

Na nave, bem ao meio, encontram-se dois púlpitos, com pinturas acanhadas e completamente estranhas à gramática picta de Manoel Victor de Jesus, pode ser que sejam trastes de outra edificação. A singela ornamentação recebeu marmorizados, rocalhas e flores. Os tambores são sustentados por mísulas e não são dotados de abaixa-voz.

A sacristia também foi contemplada com ornamentação pictórica. Há um arcaz em três módulos com detalhes rococós entalhados, seu respaldo tem pintura em fingimento têxtil, a imitar tecido rústico, mas delicado. O embasamento é em mármoreo fingido. Ao centro um nicho com um crucifixo, ladeado por dois pares de molduras em tom rosa, com as quinas recortadas em formatos convexos, em cada uma há um quadro de santo, gravura em litografia, emoldurada. Sobre o entablamento mármoreo no tom rosa com manchas vermelhas foram aplicadas cartelas de tolha rococó em tom amarelado. As quinas receberam pilastras fingidas em tons de azul mais escuro e detalhes de talha dourada.



FIGURA 624: Sacristia, ornamentação do respaldo do arcaz, com fingimento têxtil e marmorizados, séc. XIX, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2019.

O teto da sacristia é em tabuado liso, com cimalha marmorizada e frisos em tons azuis, que contrasta com faixas em tom laranja forte. Teto plano, retangular, com artesoado simples, dividido em dois módulos geminados; com tabeiras, frisos, molduras, ao centro de cada um, o tabuado recebeu o tom verde musgo. Essa ornamentação tem solução pictórica mais singela. No respaldo do arcaz há mais harmonia entre os tons azuis e rosas. Já na pintura chapada do teto, os elementos em fingimentos ganharam destaque e contribuem ainda mais para acentuar os contrastes entre as cores fortes chapadas, o verde e o laranja.

Na Capela do Santíssimo há um retábulo mais recente, mesmo assim parece ser um traste. O frontão do altar é mais antigo, trata-se de uma pintura fingida de damasco, com boa solução pictórica, composto por flores sobre fundo delicadamente rendilhado. O adamascado é dividido por fitas e franja, pintadas a ouro e têmpera no tom marrom. Pela organização dos buquês, a anatomia de cada flor, os contrastes de cor, o emprego de folhas, ramos e a ilusão de que tudo é igual, mas não é, pois não ocorre espelhamento – ao analisar estes componentes pictóricos e compararmos com a mesa do altar-mor, não resta dúvida de que se trata de uma pintura executada por Manoel Victor de Jesus. Esse fingimento têxtil foi descoberto e restaurado na última obra de intervenção (2012-2015).

O frontão estava com uma pintura padronizada, da década de 1950, provavelmente executada por Francisco Cesário Coelho; dessa repintura, foi mantido apenas o seu centro, o Coração de Jesus.



FIGURA 625: Frontão do retábulo da Capela do Santíssimo, fingimento têxtil de damasco, pintura a têmpera, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2019.



FIGURAS 626-628: Detalhes da pintura do frontão do retábulo da Capela do Santíssimo, fingimento têxtil de damasco, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2019.

Pelas características, a mesa pintada que se encontra no vestíbulo direito da capela e que abriga a imagem do Senhor dos Passos, deve ser também atribuída ao mestre Manoel Victor de Jesus. Ela tem o fundo branco, trama de rocalhas em azul, com vazamentos centrais, em cada um foram inseridos elementos da crucificação e uma borda em tons ocre e marrom. Trata-se de trabalho de carapina. Essa mesa passou por restauração e as tonalidades característica do pintor foram encobertas.



FIGURAS 629,630: Detalhes da pintura da mesa do vestíbulo, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor, 2019.

Manoel Victor de Jesus pintou também uma bandeira processeional para a Irmandade de Nossa Senhora da Mercês. Há referência documental, conforme a transcrição abaixo, mas a peça se encontra desaparecida. A bandeira²⁴⁰ é mais uma obra de Manoel Victor de Jesus devidamente documentada, mas não há informações sobre o paradeiro da peça.

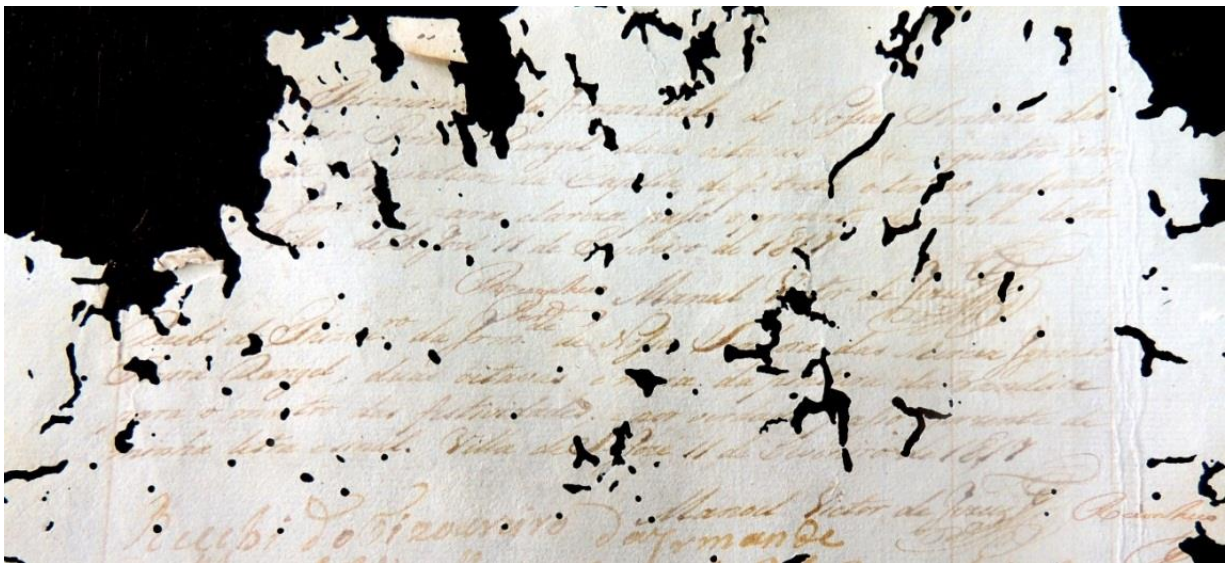


FIGURA 631: Recibo referente a pintura de bandeira para o mastro das festividades. Capela de Nossa Senhora das Mercês. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2020.

²⁴⁰ Livro de Receita e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, folha 18 vº, 1817.

Recebi do thizor^o da Irmd^e de Nossa Senhora das Mercês Ignácio Pereira Rangel duas oitavas e meia da pintura da Bandeira para o mastro das festividades; e por verdade passo o presente de minha letra e sinal. Vila de S. Jozé 11 de Fevereiro de 1817.

Manoel Victor de Jesus.

O Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, datado de 1798, também deve ser atribuído ao mestre Manoel Victor de Jesus. Em seu frontispício se encontra um desenho a naquim da imagem de Nossa Senhora das Mercês. Nessa ilustração, dectá-se todo conjunto de estilamas do artista, na expressão facial, na movimentação da roupa, na postura das mãos, o desenho da coroa, a postura da personagem sobre nuvens e as cabecinhas aladas de anjos. Essa cópia do compromisso foi localizada em Lisboa, leiloadada e adquirida pelo colecionador José Mindlin²⁴¹. O cópia deve ter sido enviada à Coroa para avaliação e aprovação do compromisso. Ao comparar a caligrafia do compromisso dessa agremiação e dos documentos redigidos e assinados por Manoel Victor de Jesus, encontramos similaridades. É possível que o autor da ilustração tenha feito a cópia do texto. Segundo a pesquisadora Márcia Almada (2011, p. 208), “a pintura de uma iluminura em papel exigia o domínio de instrumentos de fina delicadeza e a precisão de gestos, pois não havia possibilidade de correção”. Tanto nessa imagem quanto em outras elaboradas por Manoel Victor de Jesus para frontispícios de compromissos, aprecia-se o domínio da técnica de desenho e a impossibilidade de arrependimento²⁴².

Apesar das dificuldades econômicas e da falta de apoio da fábrica da Matriz, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês edificou sua capela e a dotou do melhor gosto da época. A ornamentação do templo tem uma das melhores soluções do período de transição do século XVIII e XIX. Manoel Victor de Jesus foi o responsável pela unidade estilística que se destaca e resulta um conjunto harmonioso. Por esse trabalho e de acordo com o “ajuste” entre as partes, o pintor recebeu pagamentos da irmandade por duas décadas, de 1804 a 1824, conforme os recibos assinados e datados por ele.

²⁴¹ O Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José compõe o acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, instalada na Universidade de São Paulo.

²⁴² Arrependimento – trata-se de termo usado nas artes visuais, especialmente em pintura, quando o autor decide mudar certos elementos da composição pictórica, seja na cor ou na forma.

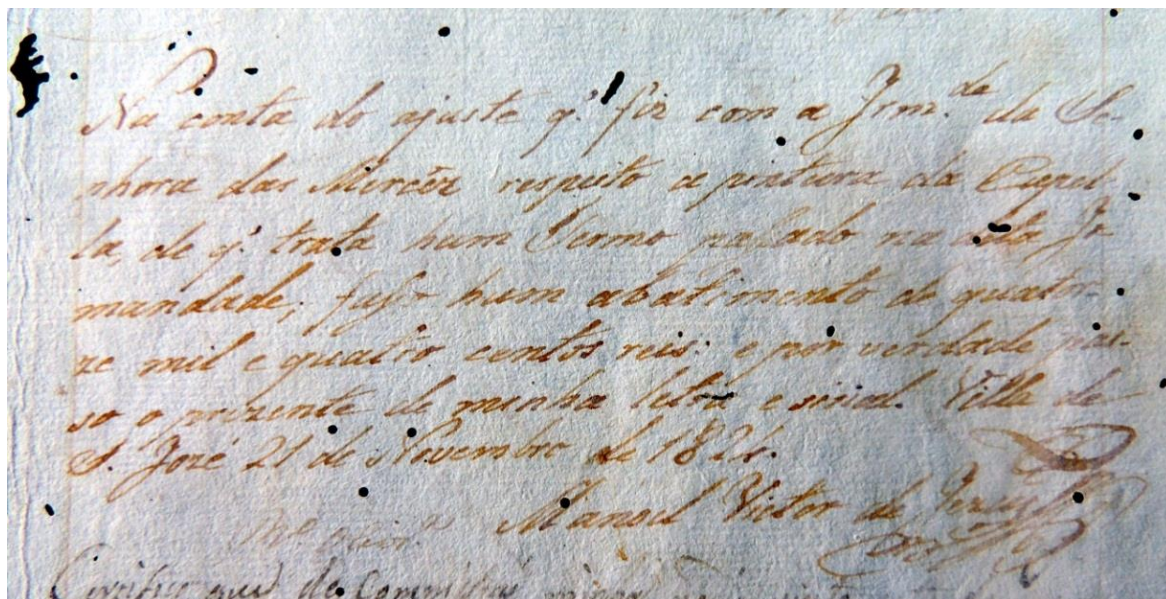


FIGURA 632: Último recibo de Manoel Victor de Jesus, assinado e datado, referente ao “termo” ajustado com a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês para a execução das pinturas. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2020.

É ainda atribuído a Manoel Victor de Jesus um ex-voto dedicado à Nossa Senhora das Mercês, do século XVIII, uma têmpera sobre madeira. Na pequena pintura aparece a Senhora das Mercês em hábito branco, com a coroa de rainha e o mesmo movimento das que aparecem no teto da nave da capela e no desenho do Compromisso da Irmandade.



FIGURA 633: Ex-voto dedicado à Nossa Senhora das Mercês, têmpera sobre madeira, século XVIII, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Acervo Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.



FIGURAS 634-636: Nossa Senhora das Mercês do teto da nave da Capela de Nossa Senhora Das Mercês, autoria de Manoel Victor de Jesus; desenho a nanquim – Compromisso da Irmandade de N. S. das Mercês (1796) e ex-voto dedicado à Senhora das Mercês, séc. XVIII, obras atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Acervo Biblioteca Guita e José Mindlin/USP e Paróquia de Santo Antônio, Museu da Liturgia, Tiradentes-MG.

A Capela de Nossa Senhora das Mercês passou por obras, a primeira avaliação da situação da edificação ocorreu em 1944, por Paulo Thedim Barreto e Edgard Jacintho da Silva, da equipe do DPHAN, que apresentaram poucas informações sobre os tetos pintados, mas deixaram diversas informações sobre as condições de conservação da edificação, que era grave (ACIPHAN-RJ). Apenas em 1952, a capela recebeu a primeira intervenção de restauro em sua fachada, obra realizada pelo órgão federal.

FIGURA 637: Fachada da Capela de Nossa Senhora das Mercês, durante a obra de 1952, realizada pelo IPHAN. ACIPHAN-RJ.





FIGURAS 638,639: Detalhes do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, na década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

Algum tempo depois, em 1961, o frontão da capela desabou e foi reconstruído pela equipe do IPHAN, mas perdeu sua elegância, pois ficou mais achatado. Na mesma época foi solicitado para se proceder a descupinização da edificação que sofria com a presença dos insetos xilófagos (CCRTAEM, IPHAN-RJ). A situação de conservação dos tetos da Capela de Nossa Senhora das Mercês ficou dramática, especialmente o da nave. Tábuas já haviam desabado. A ação dos insetos xilófagos comprometeu praticamente toda estrutura do telhado e as tábuas do teto. Nessa ocasião, o telhado e o teto da nave passaram por obra de restauração, executada pelo órgão federal. Para a afixação da camada pictórica se utilizou a cera de abelha, as tábuas foram desbastadas e as películas pictóricas faceadas e transferidas para outros suportes. As peças da cambota do teto e do telhado mais comprometidas receberam substituição.



FIGURA 640: Detalhe do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.



FIGURA 641: Detalhe do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, antes da primeira intervenção de restauração, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.



FIGURAS 642,643: Detalhes da obra da primeira restauração do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, realizada pelo IPHAN, década de 1960. CCRTAEM, IPHAN-RJ.

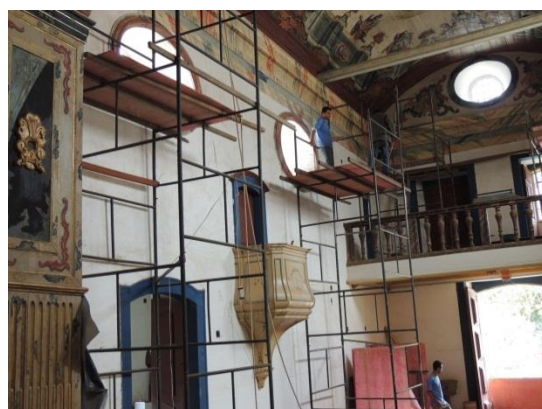
FIGURA 644: Detalhe da obra da primeira restauração do teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês, realizada pelo IPHAN, década de 1960, cambotas do teto. CCRTAEM, IPHAN-RJ.



Com o passar do tempo, novamente o telhado e o teto ficaram comprometidos, pela ação das águas, a presença de insetos e consequências da intervenção mal sucedida. Entre 2012 e 2015, a capela passou por nova obra de restauro estrutural e artístico, com o apoio financeiro do BNDES. Nessa obra o teto da capela-mor também foi contemplado por obras de restauração pela primeira vez, os tons idealizados pelo pintor foram preservados, bem próximos do período em que foram executados. Técnicas mais adequadas e novos equipamentos foram utilizados nessa última restauração.

Para evitar nova intervenção de restauro, que é bastante onerosa, que a cada uma deixa a obra original com certo impacto, e requer equipe de profissionais especializados, torna-se elementar proceder constantemente ações de manutenção, principalmente da cobertura da edificação.

FIGURA 645: Aspecto do teto da nave durante a obra de restauração, 2012-2015. Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografia do autor, 2015.



FIGURAS 646,647: Aspectos da obra de restauração, 2012-2015, com novos equipamentos, Capela de Nossa Senhora das Mercês. Fotografias do autor.

5.4 A Capela de Nossa Senhora da Penha de França²⁴³

Localizada no povoado de Vitoriano Veloso, antigo Bichinho, pertencente ao município de Prados²⁴⁴, a Capela de Nossa Senhora da Penha de França²⁴⁵ integra ao conjunto de capelas eclesiasticamente vinculadas à Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes – a responsável por sua conservação e manutenção. Bichinho está a 6 km da sede Tiradentes e a 12 km de Prados.

A Capela de Nossa Senhora da Penha de França teve uma edificação primitiva, que deve ter sido das primeiras décadas do século XVIII e posteriormente teve adaptações e acréscimos, como suas torres, construídas em 1928²⁴⁶. Infelizmente, toda documentação referente às obras dessa capela desapareceu. Ela é a principal edificação do povoado e através de seu tombamento federal, protege também sua área de entorno direto. Esse tombamento é o único instrumento de proteção da localidade.

FIGURA 648: Fachada frontal da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XVIII, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2019.



A fachada dessa capela tem linhas retas e decoração simples, com elementos rochosos em arenito e xisto verde, com as torres piramidais. Algumas paredes são de taipa e outras em adobe. Seu interior abriga primorosa ornamentação do estilo Rococó, com

²⁴³ Capela de Nossa Senhora da Penha - Rua Moisés Pinto de Souza, 300 - Vitoriano Veloso, Prados-MG - 36320-000.

²⁴⁴ Vitoriano Veloso passou a integrar ao município de Prados a partir de 1938. A denominação ao lugar homenageia o alfaiate e membro do Regimento Auxiliar dos Pardos da Vila de São José, nasceu e vivia no Bichinho. Preso em 1789 e conduzido ao Rio de Janeiro, por participar da Conjuração Mineira, foi o único inconfidente punido a açoites e três voltas ao redor da forca, no Rio de Janeiro. Degradado para Moçambique, juntamente com Tomás Antônio Gonzaga. Faleceu c. de 1803. (ADIM, 1978, vol. 2, p. 160)

²⁴⁵ A Capela de Nossa Senhora da Penha de França tem proteção individual do IPHAN. Denominação: Igreja de Nossa Senhora da Penha. Processo: 383-T-48; Livro Belas Artes Vol. I; N° de Inscrição 117, N° da Folha 21; Data: 13 de junho de 1949.

²⁴⁶ Conforme registro localizado no ACIPHAN-RJ.

três tetos pintados atribuídos ao artista Manoel Victor de Jesus: da capela-mor, da nave e do nártex.

O teto da capela-mor é em abóbada de berço, apoiada por ampla cimalha marmórea em azul, com fundo claro. Uma pintura ilusionista, cercada por balcão de fingido, com sancas nas quinas e no meio, onde o artífice pintou a corte celestial, cada personagem recebeu identificação com seu nome em cartela, em letras garrafais e ostenta um elemento iconográfico:

- ANGELUS EX DOMINATIBUS – coroado, tem nas mãos cetro e o globo encimado por cruz;
- ANGELUS EX VIRTUTIBUS – tem coroa aberta, nas mãos corneta e balança;
- ANGELUS CUSTOS – guia menino que segura um bastão;
- ANGELUS QUERUBINS – sob estrela de oito pontas, tem livro na mão e seus dois pares de asas;
- ANGELUS EX THRONIS – aparece abraçado a cruz que tem a placa e a coroa de Cristo;
- ANGELUS GABRIEL – segura um ramo florido de lírio;
- ANGELUS POTESTATIBULUS – tem elmo com penacho, veste armadura, ostenta escudo e chicote;
- ANGELUS EX PRINCIPATIBUS – as mãos estão vazias, tem coroa e manto vermelho.

As vestes possuem tons fortes, esvoaçantes e com laços bem estruturados. São oito anjos e entre cada há pilastra, com bases salientes, caneluras e rocalhas no tom azul na parte central, nas laterais mais rocalhas nos tons amarelo e vermelho. Os quatro pares de pilastras ostentam o quadro recolocado, um medalhão com rocalhas, friso e flores vermelhas com botões e folhas; ao centro, cercada por aureola de nuvens pastosas, com cabeças de anjos, encontram-se Nossa Senhora da Penha de França sentada, com o Menino Deus ao colo – que tem seu corpo exposto e apenas um manto a cobrir-lhe o sexo. Ele ostenta na mão esquerda a cruz. Sob a cabeça da Virgem a coroa de rainha, lenço ocre; veste branca, longo e movimentado manto azul que lhe cobre o corpo. Na mão direita segura o cetro, seu principal elemento iconográfico. Os dois personagens centrais apresentam nimbo claro e ao fundo céu com luz difusa, que dá ideia de profundidade. Os personagens da corte celestial são muito parecidos com os executados no balcão da Capela de Nossa Senhora das Mercês, de São José, provavelmente realizados

contemporaneamente. Através desses personagens podemos apreciar toda estrutura anatômica da tipologia desenvolvida por Manoel Victor de Jesus: testa ampla, sobrancelhas bem arqueadas, olhos desproporcionais, nariz reto com linha que emenda com as sobrancelhas, filtrum labial, lábios bem desenhados e diminutos, queixo com pouca protuberância, rosto arredondado. Os cabelos são ligeiramente ondulados e alourados. Há movimentação dos braços, com as palmas das mãos retangulares e os polegares mais afastados. As vestes coloridas sempre ganham movimentação e laçarotes que destacam as cinturas delgadas, a propiciar mais elegância²⁴⁷.



FIGURAS 649,650: Teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França e detalhe, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

²⁴⁷ Análise *in loco* feita pelo autor, 2018.



FIGURAS 651,652: ANGELUS EX DOMINATIONIBUS e ANGELUS VIRTUTIBUS pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.



FIGURAS 653,654: ANGELUS EX DOMINATIONIBUS e ANGELUS VIRTUTIBUS - pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.



FIGURA 655: Detalhe do ANGELUS EX THRONIS - pintura do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

O teto da capela-mor trava diálogo harmonioso com o retábulo-mor, também com ornamentação no estilo Rococó de Manoel Victor de Jesus, com seus fingimentos marmóreos e rocalhas em tons fortes e quentes, que contrastam com o fundo claro e os detalhes entalhados e dourados. Vale salientar mais uma vez que o artista fazia douramentos e com resultados muito positivos. O interior do camarim recebeu arranjos de rocalhas bem movimentadas e flores, nas paredes laterais e fundos; no teto entre vasos²⁴⁸, aparece numa moldura de nuvens com cabecinhas aladas o Divino Espírito Santo, representado pela pomba.



FIGURA 656: Retábulo-mor com ornamentação Rococó atribuída a Manoel Victor de Jesus, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 657: Detalhe do teto do camarim do retábulo-mor, atribuído a Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

²⁴⁸ Os vasos pintados aqui, assemelham-se aos dos camarins dos retábulos das capelas de Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora das Mercês, já apresentados.

No teto da nave tem uma pintura ilusionista. É em abóbada de berço, com larga cimalha marmórea em degraus e recebeu um balcão de fingido com sancas ao centro, vasos floridos e guirlandas de flores; os cantos das sancas abrigam representações dos evangelistas, cada um com seu elemento iconográfico. O teto recebeu fundo claro e ao centro uma auréola de nuvens com anjinhos, que cerca a cena principal: a *Coroação da Virgem*. Ela tem representação com as vestes semelhantes à pintada no teto da capela-mor. Cristo e o Pai Eterno seguram a coroa de rainha, enquanto o Divino Espírito Santo paira no céu com luminosidade ligeiramente profusa.



FIGURAS 658,659: Detalhe central do teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG, com a cena da *Coroação da Virgem*. Atribuído a Manoel Victor de Jesus e a mesma cena documentalmente comprovada do mesmo autor. Fotografias do autor, 2019.

A cena da *Coroação da Virgem* pela Santíssima Trindade, pintada por Manoel Victor de Jesus no teto em caixotão da capela-mor da Capela de Nossa Senhora das Mercês e dessa capela se assemelham bastante. Ocorreram pequenas adaptações e, provavelmente, tiveram a mesma fonte inspiradora. Essa iconografia circulou por muitas localidades e acabou por se tornar tema de tetos pintados em diversos templos, como no da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Oliveira, na cidade homônima; no teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, de Itaverava; no teto capela-mor da Capela do

Divino Espírito Santo, em São João del-Rei, no teto da sacristia da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto e outras edificações.

O terceiro teto da capela do Bichinho se encontra no nártex, o tabuado é liso, com tabeira, em fundo branco, friso e rocalhas nos cantos, ao centro uma cartela com rocalhas, “Cs”, ramos, folhas e ao centro um imponente vaso florido. O fundo da cartela recebeu o tom azul, para destacar o vaso, ligeiramente em escorço, que tem rosas, flores campestres e delicados ramos. Nessa cartela, destaca-se a assimetria das rocalhas, ao gosto do estilo Rococó e amplamente utilizada pelo artífice.



FIGURA 660: Detalhe do teto do nártex da Capela de Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

Os dois retábulos laterais, inseridos junto ao arco-cruzeiro, já apresentam soluções mais modernas, mais limpas, bem verticais e com menos detalhes entalhados – aproxima-se mais do gosto neoclássico. Nesses dois retábulos a pintura tornou-se um elemento essencial, ela gera um impacto visual com os seus tons fortes que contrastam com os fundos claros. Ao centro do coroamento foram pintados elementos iconográficos dos oragos, o da esquerda de São Gonçalo e o da direita Santa Rita, esse ainda tem apliques de carapina, arranques, plintos e rocalhas – solução que o artista utilizou no oratório da sacristia da Matriz de Santo Antônio, de São José.



FIGURAS 661,662: Retábulos laterias da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, com elementos pictóricos, o da esquerda dedicado a São Gonçalo e o da direita à Santa Rita, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2017.



FIGURAS 663, 664: Ornamentação pictórica da caixa da escada que dá acesso ao coro, fingimento que imita azulejaria, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2018.

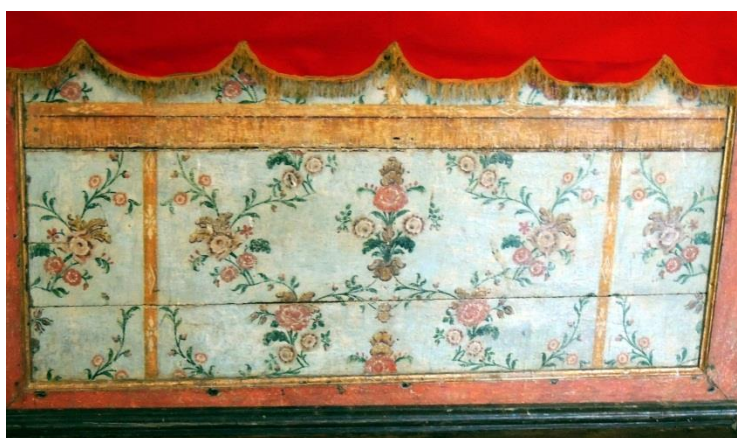
Manoel Victor de Jesus ornamentou o tambor do púlpito, o oratório dos santos óleos e a caixa da escada que dá acesso ao coro, com a utilização do “xadrez”, solução empregada na ornamentação da caixa do órgão da Matriz de Santo Antônio, no consistório da Irmandade do Senhor dos Passos²⁴⁹, porém nas cores branco, azul claro e azul escuro. O mestre ornamentou ainda um oratório esmoler, na parte interna das bandeiras da porta, pintou os anjos Custódio e Gabriel, representações semelhantes às que figuram na teto da capela-mor dessa capela.

Merece destaque os frontões do retábulo-mor e dos laterais, que receberam graciosas pinturas de imitação têxtil. Na do retábulo-mor há diálogo entre a talha e a pintura. O artífice utilizou o ouro para compor uma estrutura de rocalhas, trabalhadas com tinta marrom, para dar volume, galhos e rosas e frisos marmóreos.

FIGURA 665: Detalhe do frontão do retábulo-mor, com pintura de rocalhas e ramos de rosas. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 666: Frontão do retábulo-lateral, com pintura têxtil de damasco. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, séc. XIX, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.



²⁴⁹ Obra documentada - Livro de Receita e Despesa da Irmandade dos Passos, 1722-1829, fl. 85, vº; também documentada nas credências da capela-mor da Capela de Nossa Senhora das Mercês - Livro de Recibos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, 1787-1888, fl. 11, vº.

Os frontões dos retábulos laterais são similares, apresentam pintura de fingimento têxtil de damasco em quadros, divididos por fitas e franja fingidas. São elementos significativos da composição ornamental da edificação. O pintor se valeu de solução bem próxima para ornamentar a mesa do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora das Mercês, já tratada anteriormente.



FIGURA 667: Frontão do retábulo lateral, com pintura de fingimento têxtil, fitas, franja e flores. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 668: Frontão do retábulo-mor, com pintura de fingimento têxtil, com flores, cercadura entalhada e dourada, rocalhas douradas ao fundo claro, 1809. Capela de Nossa Senhora das Mercês. Autoria Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2018.

Manoel Victor de Jesus utilizou a têmpera para a produção de toda ornamentação pictórica da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, há predominância dos tons azul, vermelho, amarelo e bege. Os tons verdes aparecem em raros elementos, por ser mais difícil de se encontrar e ser também mais caro, naquela época.

Ainda, nas portas almofadadas de acesso às sacristias, pintou frisos e fingimento de madeira, como já havia pintado no arcaz do cômodo sob o camarim do retábulo do Senhor dos Passos, da Matriz de Santo Antônio.



FIGURAS 669,670: Porta do armário dos santos óleos e o oratório esmoler, ornamentados por Manoel Victor de Jesus (atribuídos). Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.



FIGURAS 671,672: Portas almofadadas de acesso às sacristias, pintadas em fingimento de madeira, tinta a óleo. Capela de Nossa Senhora da Penha, Bichinho, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

O conjunto pictórico da Capela de Nossa Senhora da Penha de França se destaca dentre as obras produzidas pelo mestre Victor de Jesus, revela expressividade do trabalho e maturidade no seu processo criativo, especialmente no teto da capela-mor com a execução da pintura ilusionista. Há ainda o domínio das técnicas de fingimentos, elementares para a complementação da ornamentação picta. A *Coroação da Virgem* representada no teto da nave deve ter tido uma gravura inspiradora, essa cena figura em tetos de outras edificações religiosas mineiras, parece que atendia bem ao gosto de muitos comitentes e contratados. Pintores menos habilidosos e anônimos da contemporaneidade, ou pintores mais talentosos e com amplo reconhecimento executaram essa cena em diversos tetos.

FIGURA 673: *Coroação da Virgem*, teto da sacristia da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, autor ignorado. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 674: *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Matriz de N.S. de Oliveira, Oliveira-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, autor ignorado. Fotografia do autor, 2019.





FIGURAS 675,676: *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, Itaverava-MG, têmpera sobre madeira, séc. XVIII, autoria Manoel da Costa Ataíde; *Coroação da Virgem*, teto da capela-mor da Capela do Divino Espírito Santo, São João del-Rei-MG, têmpera sobre madeira, séc. XIX, atribuído a Joaquim José da Natividade. Fotografias do autor, 2019.

A Capela de Nossa Senhora da Penha de França tem proteção pelo IPHAN desde 1949, sua primeira intervenção de restauração ocorreu em 1971, quando se encontrava em crítica situação de conservação, tanto os tetos pintados, os retábulos e o telhado. Os trabalhos de restauração foram coordenados pelo restaurador do órgão, Geraldo Francisco Xavier Filho, que encaminhou relatório ao órgão no Rio de Janeiro, no qual se registraram as condições de conservação e os critérios adotados:

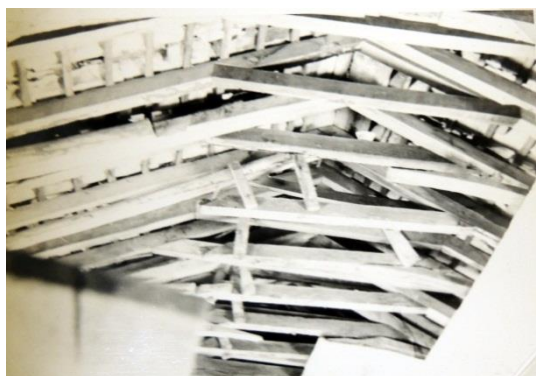
Instalado o andaime, procedeu-se ao exame detalhado das condições da pintura e do madeirame. A pintura do teto estava repintada, também a têmpera, mas grande parte com deslocamento. Para remover o fôrro pintado foi preciso passar o composto de cêra para fixação da película colorida, pois do contrário perder-se-ia grande parte da pintura. Algumas tábuas encontravam-se completamente destruídas, salvando-se somente a pintura. De um lado do fôrro foram as goteiras que muito danificaram, destruindo quase toda a pintura, sobrando somente alguns sinais. Também os térmitas causaram grandes estragos. Durante o tratamento de restauração algumas tábuas não foram removidas do local e a fixação da película colorida foi feita com espátula aquecida com álcool. Algumas das tábuas removidas mereceram o tratamento de transposição nas partes mais frágeis. Depois o tratamento da pintura das tábuas, foi aplicada a imunização com várias demãos de imunizante. O engradamento do fôrro estava em condições péssimas, sendo preciso trocar muitas peças, inclusive foi necessária a colocação de algumas cambotas, que estavam estragadas. (CCRTAEM-IPHAN-RJ, 1971).

Conforme registrado, a capela sofreu drasticamente com as águas pluviais e os ataques de insetos xilófagos, também com a repinturas que comprometiam a leitura do trabalho original de Manoel Victor de Jesus (ANEXO X).

FIGURA 677: Detalhe do camarim do retábulo-mor, da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Pintura atingida por águas pluviais. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHA-RJ, 1971.



FIGURA 678: Detalhe do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Pintura atingida por águas pluviais. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.



FIGURAS 679,680: Toda estrutura de madeira estava bastante comprometida, pela ação dos insetos. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografias CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

FIGURA 681: Aplicação de cera de abelha quente sobre tábuas do teto, para afixar a camada pictórica, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.



FIGURA 682: Registro do processo de remoção da repintura do frontão de um dos retábulos, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Obra atribuída a Manoel Victor de Jesus. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.



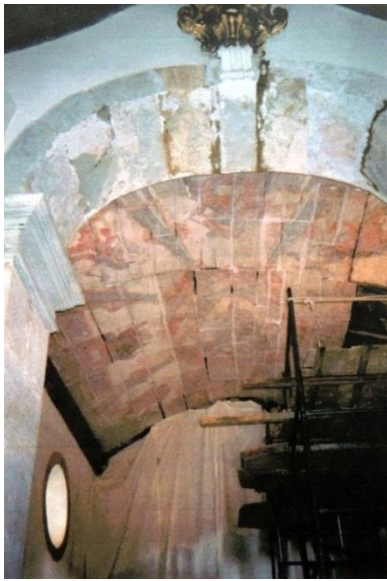
A cera de abelha foi utilizada no processo de restauração, tanto para afixar a câmara pictórica quanto preencher as galerias abertas pelos insetos. Várias camadas de repintura foram removidas, revelando as composições e cores originais, utilizadas pelo mestre Manoel Victor de Jesus. A presença da cera de abelha sempre interfere nos tons da pintura e compromete sua leitura. Na obra de restauração realizada pelo IPHAN, em

1971, os tetos pintados, as pinturas ornamentais foram contemplados e a parte estrutural também. O órgão federal entregou à comunidade o monumento recuperado.



FIGURA 683: Fachada frontal durante a intervenção de restauração, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados, MG. Fotografia CCRTAEM, IPHAN-RJ, 1971.

Posteriormente, a Capela de Nossa Senhora da Penha de França recebeu outras intervenções de restauração; em 2002 o retábulo-mor foi restaurado e entre 2003 e 2004 seus três tetos passaram por nova obra de restauro, numa iniciativa da comunidade do Bichinho que, através de ampla campanha, conseguiu os recursos para sua execução, realizada com acompanhamento pelo IPHAN. Na intervenção de 2002, as pinturas do interior do camarim do retábulo-mor, uma trama de rocalhas vazadas com tons fortes de Manoel Victor de Jesus que estavam encobertas por repinturas foram recuperadas. Nessa obra os tetos foram restaurados se utilizando novos procedimentos de intervenção. As tábuas do teto foram faceadas antes da desmontagem e o processo de intervenção recuperou os tons mais próximos da paleta do mestre pintor e dourador. Subsistia ainda a repintura na caixa da escada para o coro, depois de prospecções, as camadas de tintas foram removidas. Apareceu, então, o um fingimento em “xadrez”. Ainda ocorreu intervenção na estrutura do telhado, com a substituição de peças e a instalação do parapó para a proteção dos tetos pintados. (ET-Tiradentes-IPHAN)

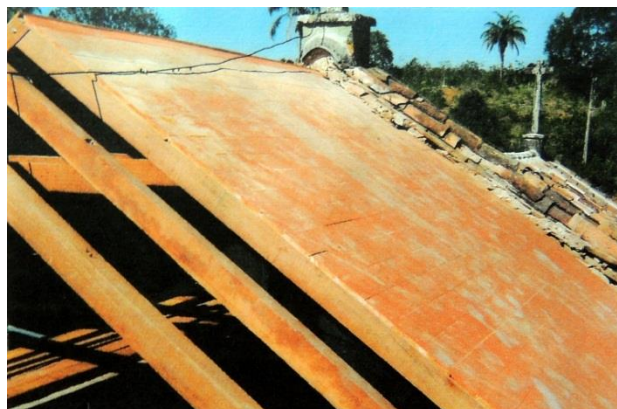


FIGURAS 684, 685: Aspectos da obra de restauração do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias Átlio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

FIGURA 686: Aspecto da obra de restauração do telhado da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia Átlio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.



FIGURA 687: Aspecto da obra de restauração do telhado da capela-mor, instalação do parapó, Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografia Átlio Conservação e Restauração, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.





FIGURAS 687,689: Aspectos da caixa da escada para o coro, com repinturas, durante o processo de restauração; Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Bichinho, Prados-MG. Fotografias Átlio Conservação e Restauro, 2003. Acervo ET-IPHAN-Tiradentes.

Entre as duas capelas, a de Nossa Senhora das Mercês e a de Nossa Senhora da Penha de França, há grande proximidade das soluções pictas, por terem sido ornamentadas contemporaneamente e pelo fato do artista ter usado as mesmas fontes inspiradoras, ainda por atender ao gosto das comitentes, ao realizar trabalhos com linguagem pictórica atualizada. Em ambas ornamentações predomina o estilo Rococó, mas o estilo neoclássico começa a dar sinais de sua presença, especialmente na estrutura dos retábulos colaterais da capela do Bichinho. Com seus três tetos pintados e sua ornamentação pictórica, a Capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho se destaca pelo conjunto harmonioso e se constitui numa das mais belas referências do estilo Rococó na região.

5.5 A Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Prados-MG²⁵⁰

Nos primeiros anos do século XVIII, no extremo norte da Serra de São José, surgiu um pequeno povoado, em consequência das atividades mineradoras; seus primeiros habitantes foram os bandeirantes irmãos Manoel Mendes do Prado e Miguel Mendes do Prado – o sobrenome acabou por se consolidar referência do local, que ficou conhecido como Arraial de Prados, integrante do termo de São José. É possível que a denominação foi utilizada a partir de 1716 (IGA; ALMG, 1993, p. 63). Segundo o historiador pradense Dario Cardoso Vale (1985, p. 126), dos primeiros documentos da localidade “só restam algumas folhas soltas, nos Arquivos da Matriz”. Portanto, torna-se difícil datar tanto sobre a história do arraial quanto suas edificações. Provavelmente, existiu uma pequena capela pioneira dedicada à Nossa Senhora da Conceição²⁵¹, a padroeira do arraial, a anteceder à matriz, como ocorreu em outras localidades. A referência documental mais antiga da Freguesia de Prados remonta à segunda década do século XVIII:

Recebi um caderno de assentos de Casados da Freguesia de N^a S^a da Conceição dos Prados, desta Comarca de São João del-Rei, do Revm^o Padre Marcos Freire de Carvalho, vigário encomendado da dita Freguesia, que principiou em treze de janeiro de mil e setecentos e dezasseis e acabou em vinte de setembro de mil setecentos e vinte e sete anos, e para sua clareza, lhe passei este recibo neste Cartório Eclesiástico da Vila de São João del-Rei, Julho, doze de mil e setecentos e quarenta e dois. (a) Manoel Pereira da Cunha”. (VALE, 1985, p. 199)

O arraial cresceu e apareceu no censo de 1831, como “distrito de N. Sr^a da Conceição dos Prados, com 1380 livres, 1052 cativos, com o total de 2432 habitantes e 308 fogos” (AVULSOS, A.P.M). Por quase dois séculos, o Arraial de Prados integrou o termo de São José. Sua promoção à vila ocorreu a 15 de abril de 1890 e mantida sua toponímia original, Prados. Mas ao longo do tempo as obras da construção da Matriz de Nossa Senhora da Conceição se arrastaram, conforme tratado mais a frente.

²⁵⁰ Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Rua Prof. Antônio Américo, 05 - 36320-000 - Prados-MG.

²⁵¹ A Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi tombada em 6 de dezembro de 1996, Processo 0870-T-73, Inscrição no Livro de Belas Artes, Volume I, fl. 2 e no Livro do Tombo Histórico, Volume II, fl. 30.



FIGURA 690: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

A igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição tem as paredes edificadas em taipa e todos os detalhes em rocha granítica, inclusive sua portada, onde se observa trabalho inspirado em elementos típicos do período do Barroco, como as palmetas, volutas, folhas, plumas e um oratório, dentro das proporções áureas, que abriga a imagem da padroeira. Essa rocha foi extraída em locais situados nos povoados do Elvas, Luzia, Caxambu, Dores do Campo e Livramento – todos próximos a Prados (COSTA, 2009, p. 170). Em 13 de maio de 1753, a Matriz de Nossa Senhora da Conceição recebeu a Visita Pastoral, do Cônego Dr. Amaral Gomes de Oliveira, visitador da Comarca do Rio das Mortes, pelo primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz, que anotou em seu “Termo de Visita”:

Também é cousa muito sensível o miserável estado em que se acha a Matriz, sem forro, sem Torre para um sino capaz e que se acha em terra há muitos anos, sem cruzeiro que também se acha em terra, e o que é mais, sem portas capazes de se fechar a mesma com segurança da Igreja e do Santíssimo Sacramento. (VALE, 1985,128-129)

Na visita Pastoral de D. Frei Cypriano de São José à Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em 19 de outubro de 1800, registrou que ainda faltava cercar o adro (VALE, 1985, p. 129). Mesmo assim, a construtora do templo, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, só conseguiu concluir as obras por volta de 1880.

Torna-se relevante retornar a abordagem sobre sua fachada frontal, especialmente a portada, conforme observado pelo pesquisador Jaelson Bitran Trindade (2002, p. 228):

Dando um salto a Minas Gerais, para retornar em seguida ao Nordeste, é oportuno assinalar que singular portal de pedra da igreja matriz da antiga Vila de Prados todo recortado, que a escrita especializada em Minas tem dado como obra rococó, é outra coisa; ele tem parentesco direto com o portal da acima citada igreja de Santa Marinha, matriz portuguesa de Avanca, no Douro Litoral (região entre os rios Vouga e Douro), cuja construção foi iniciada em 1727 e terminada c. de 1743.

A portada barroca de Matriz de Santa Marinha já estava concluída na primeira metade da centúria, enquanto as obras da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados se estenderam por longo período, trabalhos concluídos no final do XVIII e início do XIX. Outra portada, a da Igreja de São Romão, no Concelho de Viana do Castelo, Distrito de Viana do Castelo, em Portugal, também apresenta soluções similares, com o emprego de material pétreo. O desenho das portadas dessas duas igrejas – de Santa Marinha, de São Romão são irmanados com o desenho da portada da Matriz de Prados, incontestavelmente. Soluções parecidas podem ser encontradas em edificações do Nordeste brasileiro, como na fachada da Igreja de Carmo Nossa Senhora do Carmo e no Passo da Paixão, ambos em Olinda-PE. Torna-se difícil acreditar apenas na contemporaneidade de ideias. Provavelmente, o mestre executor da portada de Prados teve contato com a obra de Santa Marinha, pode ser que trouxe isso gravado em sua memória, ou ainda através de alguma imagem – gravura ou risco dessas portadas, que tenha chegado à região do Rio das Mortes. Similaridades como essas só ocorrem diante o fenômeno da circularidade cultural.

FIGURAS 691,692: Portada da Matriz de Santa Marinha, Avanca, Concelho de Estarreja, região Centro, Zonas das Ria, Distrito e Diocese de Aveiro; Portada da Igreja de São Romão, Distrito de Viana do Castelo, Portugal. Fotografias de Jaelson Bitran Trindade, 2002.





FIGURAS 693,694: Portada da Matriz de Santa Marinha, Avanca, Concelho de Estarreja, Região Centro, Zonas das Ria, Distrito e Diocese de Aveiro, Portugal, edificada entre 1727-1743 e portada Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG, concluída no final do século XVIII/XIX. Fotografia em: [google.com/search?q=matriz+de+avanca+estarreja+portugal&tbm=isch&ved=](https://www.google.com/search?q=matriz+de+avanca+estarreja+portugal&tbm=isch&ved=), visita em 5/12/2020 e fotografia do autor, 2018.

O primeiro laudo para o processo de tombamento da Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi expedido pelo pesquisador e restaurador Jair Afonso Inácio (1932-1982) e data de dezembro de 1971:

A matriz de Prados, que prima por seu ótimo estado de conservação pelo zelo dos paroquianos e tem por condições climatéricas, possui características excepcionais, com a ornamentação da portada composta de aljavas, que expõe a influência aborígina na região. A ornamentação do interior é da época Luiz XV, a que também é chamada de Rococó ou Dom José. (Pasta Matriz de Prados, IPHAN, Tiradentes)

O processo de tombamento durou longo período, mas resultou em importante ação, conseqüentemente seu reconhecimento como elemento artístico expressivo, arquitetônico e cultural. Quando se efetivou seu tombamento a nível federal, o templo se encontrava em precárias condições de conservação. O retábulo-mor e os seis laterais receberam atualização do “gosto” com repinturas. O teto da nave teve duas repinturas, a primeira em 1910, executada por um pintor de nome “Fausto” e a segunda ocorreu em 1955.

Segundo a autora do Parecer Técnico para o processo de tombamento, a funcionária do IPHAN, professora e pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (IPHAN, s/d):

[...] esse forro teria importância por atestar a permanência do estilo rococó, que teve expressiva influência nos séculos XVIII e XIX, subsistir até a primeira década do XX, em uma localidade um tanto isolada dos centros urbanos mais populosos. É um forro amplo e desprovido de ornamentação ficaria desarmonioso com os demais elementos do interior da edificação²⁵².

A pesquisadora fez essas observações ao considerar a camada pictórica que viu. Quando visitou a edificação não havia nenhuma janela de prospecção; ou seja, as demais camadas pictóricas subjacentes eram desconhecidas por todos em geral. Em seu parecer, Oliveira destacou o painel “Cristo com a Cruz – às costas, cercado de algozes”²⁵³, instalado na parede de um cômodo da matriz e solicitou que fosse retirada a atribuição indevida ao pintor marianense Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) e o atribuiu ao pintor sabarense Joaquim José da Natividade (1771?-1841), ao considerar as características pictóricas dessa obra com os painéis da capela-mor do Santuário do Bom Jesus do Livramento, em Liberdade-MG.

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados tem seu interior ricamente ornamentado com talhas e pinturas no estilo rococó, do final do século XVIII e início do XIX, mas ainda parcialmente comprometidas por repinturas. Além do retábulo do altar-mor, há seis altares laterais, dois púlpitos, que compõem a ornamentação da nave, além da balaustrada torneada e do coro. O teto da capela-mor é em abóbada de aresta, ornamentado por flores e guirlandas pintadas, com acréscimos de apliques e de rocalhas entalhadas e douradas. As ilhargas são revestidas por elementos artísticos, destacam-se pilastras entalhadas, policromadas e douradas que separam painéis com cenas pintadas²⁵⁴.

O teto da capela-mor teve seu fundo pintado em azul celeste, intervenção executada na década de 1950. Sua situação de conservação esteve bastante deteriorada em consequência dos ataques de insetos xilófagos. O camarim recebeu uma pintura

²⁵² OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. Parecer Técnico Relativo ao Acervo de Bens Móveis e Integrados para Processo de Tombamento pelo SPHAN – processo fed. Nº 870-T-73, s/d.

²⁵³ N.A. A obra “Cristo com a Cruz – às costas, cercado de algozes” é de um dos Passos da Paixão e foi recolhido por motivo de segurança, atualmente se encontra guardado em um cômodo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Prados-MG.

²⁵⁴ N.A. Os painéis das ilhargas foram repintados em 1955, segundo informação de Roberto Lacerda, registrada em 27 de outubro de 1972. Pasta da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Prados, Arquivo do IPHAN, Tiradentes-MG.

padronizada e na parte superior, a cor azul celeste chapada. Os demais elementos artísticos tiveram sua leitura visual comprometida devido às repinturas. Em vários pontos das ilhargas se observa janelas de prospecções que permitem observar as “características originais bastante diferentes das vistas”²⁵⁵. Os elementos estruturais e ornamentais da nave também receberam repintura a óleo nos tons verde claro e verde mais escuro, como a cimalha, as sanefas, os arranques que ladeiam o brasão central do arco-cruzeiro, os púlpitos – tambor e quebra voz, frontões dos retábulos e outros detalhes.

Em dezembro de 1999, realizou-se mais uma “Vistoria Técnica”, com a equipe de Obras Emergenciais do Escritório Técnico do IPHAN-Tiradentes, com a participação do mestre de obras Francisco de Assis Barbosa, com a assistência de Francisco Virgolino de Souza Filho – do Conselho Paroquial e do carpinteiro Nilton Geraldo de Oliveira – enviado pela prefeitura local. Nessa vistoria foram constatados vários desprendimentos e riscos de desabamento de tábuas dos tetos e cimalthas, principalmente da capela-mor. Os vistoriadores sugeriram como “solução provisória a colocação de parafuso fixando a talha ao suporte com arruelas e tarraxas na parte superior”. Ainda sobre esse ambiente, registraram: “não aconselhamos o uso e celebração litúrgica na capela-mor pelo perigo que pode correr os usuários se alguma outra peça do forro volte a cair”²⁵⁶.

Conforme os relatórios de vistorias, a situação de degradação dos elementos artísticos, pictóricos e estruturais ficava cada vez mais comprometida, devido à ação do tempo, intempéries e ao ataque de insetos xilófagos.



FIGURA 695: Aspecto do teto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, Prados-MG, com trama de rocalhas, guirlandas de flores e apliques de talha dourada, após a obra de restauração. Fotografia do autor, 2018.

²⁵⁵ Relatório de Vistoria Técnica, assinado pelo arquiteto Sérgio Fagundes de Souza Lima, datado de 4 de dezembro de 1992.

²⁵⁶ Relatório de Vistoria Técnica, realizada pela equipe de Obras Emergenciais do Escritório Técnico do IPHAN-Tiradentes, datado de 21 de dezembro de 1999, assinado por Olinto Rodrigues dos Santos Filho.

A Paróquia de Nossa Senhora da Conceição realizou ampla campanha para iniciar a obra de restauração dos elementos artísticos e estruturais da matriz. A Paróquia contratou a empresa Ânima Conservação, Restauração e Artes Ltda., dos restauradores Carlos Magno Araújo, Edmilson Barreto Marques e Gilson Felipe Ribeiro, para a realização das obras e no relatório, a empresa apresentou os seguintes problemas, especialmente referentes aos tetos:

Acúmulo de sujidades e detritos; manchas decorrentes de infiltrações de umidades; repinturas generalizadas provenientes de momentos variados com cores diversas; douramento original grosseiramente repintado com purpurina oxidada; avançados ataques de insetos xilófagos [...]²⁵⁷

Parte maior dos recursos para a execução das obras foi obtida através da Lei Estadual de Incentivo a Cultura, captada junto à Cemig. O pároco padre Dirceu de Oliveira Medeiros esteve à frente de todo processo, inclusive na mobilização da comunidade pradense, na realização de diversas campanhas para obtenção de recursos financeiros para a execução da obra, na promoção de barraquinhas e leilões de gado. Os recursos do dízimo paroquial também foram destinados às obras, realizadas no período de 2007 a 2009. Depois a paróquia executou uma série pequenas obras, onde aplicou os rendimentos obtidos nas campanhas junto à comunidade.

Carlos Magno Araújo, restaurador e pesquisador, coordenou os trabalhos de desmonte, restauro e remontagem do teto da nave da matriz, que preenche amplo espaço do templo. Esse teto, em abóbada de berço trifacetada, mede 8 m de largura por 50m de comprimento, composto por 120 tábuas, é elemento fundamental para a ornamentação da Matriz.

Ao iniciar a remoção das repinturas, o restaurador constatou que houve intervenção de restauro, ocorrida na década de 1980, com o uso de materiais pesados como serragem, cola e algodão para calafetar os “buracos” das tábuas²⁵⁸. Essa intervenção gerou resultado negativo, pois acentuou a degradação do teto e deixou as tábuas mais pesadas.

Os trabalhos de restauração propiciaram momentos de significativas descobertas pictóricas. A repintura do teto com o fundo em tom azul celeste e com trama arquitetônica constituída por arcos e rocalhas em ocre, com sombreamento marrom, foi removida. Aos

²⁵⁷ Proposta de Restauro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG, Ânima Conservação, Restauração e Artes Ltda., São João del-Rei, 27 de maio de 2010. (ET-IPHAN-Tiradentes)

²⁵⁸ WERNECK, Gustavo. Tesouro Revelado. Jornal Estado de Minas, 11 de janeiro de 2009, p. 20.

poucos, ao remover as duas repinturas, a segunda realizada em 1955 e a primeira em 1910, surgiu a original, totalmente desconhecida pela comunidade pradense.

FIGURA 696: Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, com a segunda repintura, Prados-MG. Fotografia acervo APNSCP, Prados-MG, s/d.

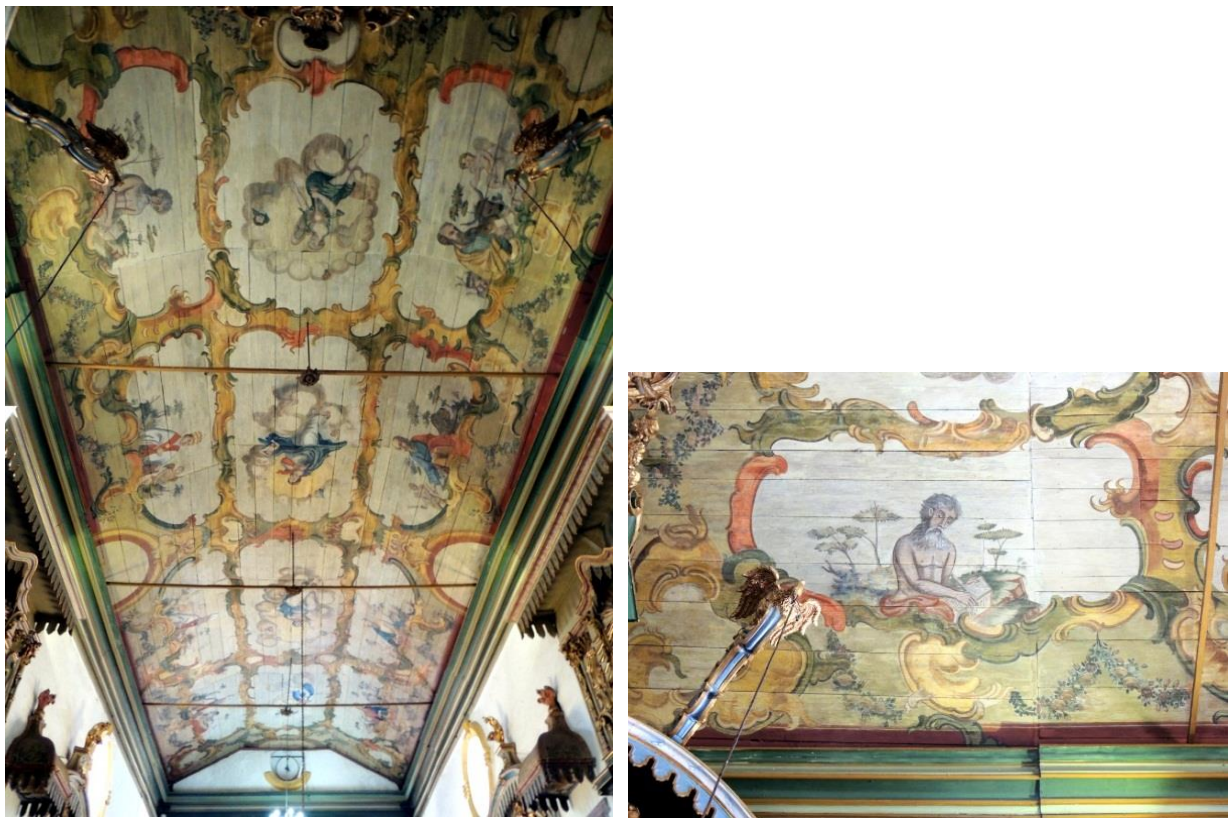


FIGURAS 697,698: Detalhes do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, com a segunda repintura, Prados-MG. Com as cenas da *Assunção da Virgem* e do *Coração e Jesus*. Fotografias acervo APNSCP, Prados-MG, s/d.

O extenso teto em abóbada de berço apresenta cenas centrais e laterais. A primeira cena repintada em 1955 apresentava o “Coração de Jesus”. Ao ser removida, apareceu um “Anjo com a Custódia e a Hóstia Consagrada”, símbolo da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a construtora do templo. As demais cenas centrais são a *Assunção da Virgem Maria*, a *Concepção* e a *Anunciação*. Nos quadros à direita são apresentados os doutores da Igreja: Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Gregório e São Jerônimo. Do outro, à

esquerda, os evangelistas Lucas, Marcos, Mateus e João – com seus elementos iconográficos específicos. Diversos detalhes surgiram com a remoção das camadas de tintas, como cabeças de anjos, flores, árvores, nuvens e paisagens.

Com os trabalhos adiantados, Carlos Magno Araújo passou a investigar possíveis similaridades pictóricas do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição com demais mais exemplares de pinturas em edificações mineiras. A partir de várias análises, o pesquisador chegou ao nome do pintor Bernardo Pires da Silva, já identificado por Judith Martins (1974, 2º vol., p. 138), por seus trabalhos executados em Ouro Preto e Congonhas, a quem passou a atribuir a autoria do teto pintado da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG. Bernardo Pires da Silva atuou ainda em São Brás do Suaçuí (CRUZ, 2020) e em São José, conforme já tratado.



FIGURAS 699,700: Aspecto do teto da nave e detalhe do arco central da pintura, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Prados-MG, séc. XVIII/XIX têmpera sobre madeira, após a restauração. Atribuído a Bernardo Pires da Silva. Fotografias do autor, 2018.



FIGURA 701: Detalhe do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, após a obra de restauração, Prados-MG. Fotografia do autor, 2017.

A pintura do teto da nave dessa matriz, após a conclusão dos trabalhos de restauração, revelou-se de boa qualidade. A estrutura se constitui por trama elegante de rocalhas vazadas nos tons verde, amarelo, vermelho e marrom, que se desenvolve a partir dos semiarcos centrais. O autor tinha pleno domínio do vocabulário rococó. Em toda extensão do teto amplo, pode-se constatar uma rica e criativa solução pictórica, na qual inexistente o paralelismo. Nas doze cenas apresentadas entre as estruturas, destacam-se fundos mais claros, quase brancos, os quais dão profundidade. Cada personagem apresentado parece flutuar em um céu amplo. Guirlandas de flores delicadamente penduradas na trama dão graça e leveza. Os dois semiarcos dividem as cenas laterais, reforça a ideia arquitetural da pintura, onde elementos estruturais são mais densos e largos. Um terceiro semiarco fecha a trama arquitetônica sobre o coro. Moldura toda sua extensão, uma larga cimalha com tons em verde, branco e amarelo, que integra os demais elementos pictóricos e os artísticos da nave²⁵⁹.

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2005, p. 274), a primeira experiência de pintura de teto em Minas a utilizar o motivo rocalha ocorreu na nave de igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, por volta de 1768 e mais tarde a pintura da capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos, de Congonhas, de Bernardo Pires da Silva, datada de 1773-1774 (FALCÃO, 1962, p. 53,88,89) Mas é provável que a principal fonte inspiradora do pintor tenha sido a pintura do teto da nave da Capela de Nossa Senhora de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos²⁶⁰, que é constituída de uma estrutura arquitetônica solta, uma arcaria vasada e a presença acanhada de rocalhas. A estrutura

²⁵⁹ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

²⁶⁰ N.A. A pintura da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos sofreu acentuadamente com as intempéries e as intervenções de restauro equivocadas. Anteriormente, até meados de 1740 sua devoção era a de Nossa Senhora do Bom Parto, trocada ao receber os irmãos brancos que desentenderam com a Irmandade da Capela de Santa Efigênia, de Ouro Preto.

arquitetônica dessa pintura Carlos Del Negro (2005, p. 274) denominou de “trama de enrolamento”.

Após o restauro da Matriz pradense e sua originalidade recuperada, pode-se comparar as soluções de estrutura arquitetônica ou “trama de enrolamento” utilizadas por Bernardo Pires da Silva nos templos de Congonhas, São Brás do Suaçuí e de Prados. Deve-se apreciar também os detalhes que constituem os caracteres de seus personagens, como os cabelos desalinhados, o desenho das sobrancelhas, o formato de nariz, as barbas esparramadas e especialmente os olhos com exolftalmia (projeção do globo ocular) e, às vezes, muito arredondados, ou entreabertos.



FIGURAS 702,703: Teto da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, com “trama de enrolamentos”, 1773-1774, Congonhas-MG, autoria de Bernardo Pires da Silva e teto da capela-mor da Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí-MG, atribuído ao mesmo pintor. Fotografias do autor, 2018.



FIGURAS 704,705: Personagens do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com suas características fisionômicas, séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Atribuído a Bernardo Pires da Silva. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 706: Personagem do teto da capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, com “trama de enrolamentos”, 1773/1775, Congonhas-MG. Autoria de Bernardo Pires da Silva. Fotografia do autor, 2018.



Na capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, o retábulo teve a repintura removida e revelou-se um significativo contraste com o fundo branco e os elementos como as pilastras em verde e dourado. Removeu-se a pintura padronizada do interior do camarim, bem como a do teto. Descobriu-se, então, imponente pintura de fingimento têxtil, um adamasco, intensamente colorido e cheio de detalhes. No teto em abóbada de aresta surgiu uma trama de rocalhas, nos tons amarelo, azul e vermelho – sobre fundo claro e ao centro grande florão dourado. Com a remoção das repinturas dos púlpitos e quebra voz, foram descobertas as pinturas originais, que apresentam cenas de paisagens em tom azul, com cercadura de rocalhas vermelhas em cada face do tambor, no quebra voz apareceram ramos e flores, bem ao gosto oriental, no tom azul mais escuro. (APNSCP)

Nas ilhargas, revestidas de madeira, apresentam tramas de rocalhas coloridas, com vasos e guirlandas de flores. Pilastras com apliques de talha dourada separam seus espaços, onde se inseriram painéis com cenas das *Bodas de Caná*, *O Senhor em Casa do Fariseu*, *Coroação da Virgem* e *Assunção da Virgem*; além de dois personagens, São

Gregório e Santo Ambrósio, que apresentam o conjunto de estilemas do mestre Manoel Victor de Jesus. Outro elemento com ornamentação que se destaca pela boa qualidade, o arco-cruzeiro, recebeu policromia em fingimento marmóreo e apliques entalhados e dourados. Esse elemento conecta os dois tetos pintados, o da capela-mor e o da nave.



FIGURA 707: Detalhe do camarim do altar-mor da Matriz de N. S. da Conceição, séc. XVIII/XIX, com pinturas ornamental, adamacado nas paredes e trama de rocalhas no teto, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 708: Aspecto da ilharga, capela-mor da Matriz de N. S. da Conceição, com pilastras e painéis pintados; têmpera sobre madeira. Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 709: Aspecto da ilharga, capela-mor da Matriz de N. S. da Conceição, com vaso florido e guirlandas de flores; têmpera sobre madeira. Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



FIGURAS 710,711: Detalhes das ilhargas, painéis com doutores da Igreja, têmpera sobre madeira, obras que apresentam o conjunto de estilemas do mestre Manoel Victor de Jesus, Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 712: Arco-cruzeiro, com delicado fingimento marmóreo e apliques de talhada dourada. Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.





FIGURA 713: Detalhe da policromia fingida do arco-cruzeiro, Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

As pinturas dos camarins dos retábulos laterais passaram por restauro por iniciativa e com recursos obtidos em diversas campanhas realizadas pela Paróquia de Nossa Senhora da Conceição. São pinturas de boa qualidade, essenciais para a complementação da ornamentação da edificação e dialogam com os demais elementos, especialmente a talha. Destacam-se as pinturas do interior dos camarins dos retábulos, o de Santana que apresenta elegante cenografia com diferentes soluções de fingimentos, a compor cortinado, um *trompe l'oeil*. Em outro camarim encontra-se um barrado pintado, imitação de azulejaria, um “xadrez”, bem ao gosto do mestre Manoel Victor de Jesus. Cada camarim de retábulo apresenta soluções pictóricas diferentes. Através de prospecções, nos muros da nave, descobriu-se pinturas parietais, que ainda precisam de mais aberturas, avaliação e possível restauração. Os frontões dos retábulos laterais receberam composições de fingimentos têxteis de damascos, com ramos e divisórias em franjas também fingidas.



FIGURAS 714,715: Detalhes da pintura do camarim do retábulo de Santana, cenografia pictórica, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, têmpera sobre madeira séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografias do autor, 2018.

FIGURAS 716: Detalhes da pintura do camarim do retábulo de Santana, cenografia pictórica, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, têmpera sobre madeira séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



FIGURA 717: Detalhe de interior de camarim, com barrado imitação de azulejaria, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII/XIX, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



O teto do nártex apresenta três módulos, com três quadros emoldurados em madeira branca e friso em ouro, com cenas de figuras femininas, inseridas em paisagens, cercadas por rocalhas bem movimentadas, são elas Judith, Rebeca e Ester – personagens do Antigo Testamento. Parece que foram repintadas, nesse teto não há, ainda, janelas de prospecção pictórica.

Em um dos cômodos da igreja se encontra o painel *Cristo com a Cruz às costas*²⁶¹, pintura a têmpera sobre madeira, atribuído a Joaquim José Natividade, conforme já

²⁶¹ Prefeitura Municipal de Prados, Inventário de Acervo Cultural, Ficha 102 – Pintura mineira datável de fins do século XVIII ou início do XIX, estilo rococó, com influência maneirista, inspirada em gravuras europeias da época. Pintura linear em perspectiva linear, apresentando tensão circular formada pelas figuras centrais. A cruz em diagonal sugere noção de profundidade. Atribuída a Joaquim José da Natividade (IBPC, 1993).

exposto. Esse painel pertence a um dos Passos da Paixão e foi recolhido por questão de segurança.

O conjunto pictórico da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados merece novos projetos para complementar sua restauração pictórica. Nas intervenções realizadas se empregaram novos recursos e técnicas, que conseguiram não apenas manter os tons próximos aos idealizados pelos autores, mas recuperar a integridade dos seus elementos. Em futuras intervenções, há possibilidade de novas descobertas artísticas, pois há janelas de prospecções pictóricas que revelam pinturas que a comunidade pradense da atualidade ainda não conhece, principalmente nas ilhargas. Esse conjunto pictórico, executado por autores diferentes, tonou-se de relevância para a complementação da ornamentação da edificação, as pinturas, as talhas, a imaginária – tudo no estilo rococó se encontra em estreito diálogo.

A longa demora para a conclusão de sua edificação, gerou cobranças por parte dos visitantes eclesiais; porém, há um aspecto positivo, que propiciou na configuração de uma ornamentação mais integrada e harmoniosa. A talha e a pintura tornam nessa igreja numa das mais significativas do estilo rococó em Minas Gerais. A ornamentação do interior da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da antiga Vila de Prados ganhou esplendor com o estilo Rococó, enquanto sua fachada frontal se destaca com a ornamentação inspirada em obras do período do Barroco.

O teto da nave dessa matriz, repintado pela primeira vez em 1910, depois os demais elementos encoberto por pinturas monocromáticas e pinturas padronizadas, tiveram seu resplendor rococó recuperados.

FIGURAS 718,719:
Retábulo de Santana, antes e depois da restauração. Fotografia acervo do APNSCP, Prados-MG, s/d; fotografia do autor, 2018.



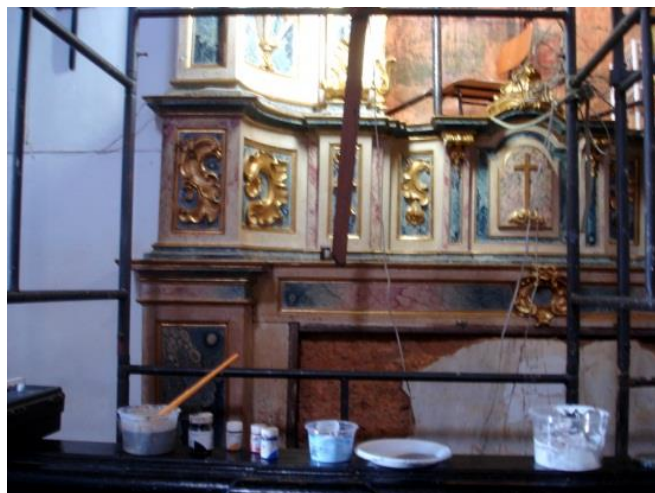


FIGURAS 720-722: Púlpito com a repintura e depois da restauração.
Fotografias acervo do APNCP, Prados-MG, s/d; fotografias do autor, 2018.



FIGURAS 723,724: Frontões dos retábulos colaterais, nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição.
Têmpera sobre madeira, século XVIII/ XIX. Fotografias do autor, 2018.

FIGURA 725: Obra de restauração
de retábulo lateral, Matriz de Nossa
Senhora da Conceição, Prados-MG.
Fotografia do autor, 2011.





FIGURAS 726,727: Painei *Cristo carregando a Cruz*. Têmpera sobre madeira, século XVIII/XIX, atribuído a Joaquim José da Natividade, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Fotografias acervo da Prefeitura de Prados-MG, 2007.

5.6 A Matriz de Nossa Senhora do Pilar²⁶² – São João del-Rei-MG²⁶³

A ocupação inicial da região do Rio das Mortes ocorreu no entorno do ponto de travessia do rio, que ficou conhecido como Porto Real da Passagem. O pioneiro dessa ocupação, Tomé Portes del-Rei, (HENRIQUES, 2003, p. 37) presumidamente, ocorreu no período de 1700 a 1702, ele atuou como Guarda-Mor, comerciante e cobrava o pedágio para a travessia do rio. Segundo o historiador Augusto Viegas (1969, p. 15), como por toda parte onde demoravam, os sertanistas levantavam logo uma capela – a estabelecer um marco da religiosidade e da devoção do grupo. Para o historiador Luiz de Melo Alvarenga (1971, p. 11), “a primeira igreja existente em São João del-Rei foi construída no final do século XVII, lá pelas bandas do “Porto”, às margens do Rio das Mortes. [...]. O arraial estendeu-se, mais tarde – 1704 –, pelo vale do córrego do Lenheiro, onde foi construída uma igreja Matriz, por ocasião da “guerra” dos Emboabas, foi incendiada”. O pesquisador Augusto Lima Junior informou que “a Capela de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, em 1712, ainda de barro e colmada, recebeu a investidura de igreja paroquial” (VIEGAS, 1969, p.16). Essa deve ser a segunda edificação, instalada no Morro da Forca – “para ficar mais longe das confusões dos faiscadores e mineradores, fizeram

²⁶² Essa edificação foi inserida na tese porque as irmandades dessa matriz contrataram Manoel Victor de Jesus para executar diversos trabalhos, como pintor, desenhista, calígrafo e arquiteto.

²⁶³ Matriz de Nossa Senhora do Pilar - R. Monsenhor Gustavo, 61 - Centro, São João del-Rei - MG, 36300-140. Essa igreja foi elevada à catedral e recebeu o título de basílica, em 1965.

nova igreja na outra margem do córrego. Funcionou de 1711 a 1724.” (COELHO, 2020, p. 40). A que tudo indica, no entorno do “Porto” ocorreram embates entre paulistas e emboabas, inclusive o episódio que ficou conhecido como “Capão da Traição”; a capela incendiada foi a que existiu na várzea do Rio das Mortes.

Em 12 de setembro de 1721, o cônego Gaspar Ribeiro Pereira, obteve:

“provisão do Provedor e mais Irmãos do Santíssimo Sacramento da Vila de São João del-Rei, para construírem nova Igreja que esteja dentro do corpo da Vila e não tão fora como a antiga e para demolirem a primitiva e usarem alguns materiais em ajuda da dita obra”, materiais que terão saído da igreja velha do Morro da Forca. Pois que a do Porto Real da Passagem, inacabada, o Conde de Assumar mandou que suas paredes fossem aproveitadas para quartel. (VIEGAS, 1961, p.16)

Após a provisão, iniciaram as obras de construção da nova matriz. Inclusive, fez-se o aproveitamento de materiais da antiga igreja do Morro da Forca. A Matriz de Nossa Senhora do Pilar já tinha o seu terceiro vigário, o padre João da Fé de S. Jerônimo Gurgel Amaral que teve seu vicariato de 1725 a 1746 e foi o primeiro vigário colado da matriz, já instalada na nova edificação. (ALVARENGA, 1971, p. 19)

Diferentemente da situação das matrizes de São José e de Prados, que a partir da capela primitiva ocorreram obras de “acrescentamentos”, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei esteve instalada no “Porto Real da Passagem” e no “Morro da Forca” e somente na segunda década do século XVIII teve edificação definitiva na rua Direita, na área central da vila. Os primeiros livros que registraram os termos entre a comitente, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, e os contratados para as obras se encontram desaparecidos (AEDSJDR), o que torna seus fatos primórdios nebulosos, leva os estudiosos a recorrerem a fontes paralelas para a compreensão e construção de uma narrativa provável.

Em petição da Mesa do Santíssimo Sacramento, de setembro de 1732, a irmandade pedia (ALVARENGA, 1971, p. 12,13) “que lhe fosse devolvida a quantia do recolhido à Casa da Moeda e comprava em Lisboa Cem milheiros de ouro em folha; dois painéis representando, um – a Mesa do Senhor, o outro – O Senhor em Casa do Fariseu e mais gessos, óleos, tintas e mais aprestos para a Capela-mor, tudo [...] 1:144\$430”. Nesse período, ou seja, na década de 1730, as obras se encontravam adiantadas e a fabricante envidava esforços para a execução de sua ornamentação.

As referências mais antigas de pinturas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar são dos dois painéis citados acima, que se encontram nas ilhargas da capela-mor, de autoria desconhecida. As ilhargas têm revestimento em madeira, com pilastras que dividem os

espaços, com o painel central, de um lado uma janela fingida e do outro um vaso florido sobre pedestal, com volutas, guirlanda de flores e carrara, esses detalhes pintados a ouro. Essas janelas dão ideia de *trompe l'oeil*. Entre as cartelas entalhadas e douradas, aparecem rocalhas vermelhas. O barrado recebeu pinturas no tom azul, a imitação de azulejaria, com cenas bíblicas²⁶⁴, têmpera sobre madeira, de autoria desconhecida. Nesse pequeno conjunto de pinturas destacam-se as constituídas por elementos arquitetônicos, cenografias com sucessão de arcos, que nos dão a sensação de amplidão espacial. O barrado recebeu repintura de tinta a óleo em 1926, removida durante a restauração dos elementos artísticos, obra realizada pelo DPHAN entre 1957 e 1958, conforme apresentaremos mais adiante.



FIGURA 728: Capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG.
Nas ilhargas os painéis comprados em Portugal e parte do barrado pintado.
Fotografia do autor, 2019.

²⁶⁴ As cenas retratam Paes da proposição Levítico XXIV – 5 a9; Chuva de Maná (Êxodo – XVI 10/31; Sacrifício de Isaac (Gên. XXI – 1/14; Sansão e o leão (Juízes – 14/6); Daniel e o Sumo Sacerdote Aquimelec (I Reis XXI/1/6; Terra Promissora (Núm. XIII – 1 a 4 e 22/25 (ALVERENGA, 1971, p. 65).

FIGURA 729: Aspecto da ilharga da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, painel pintado – vaso florido sobre pedestal, com volutas, guirlanda de flores e carrara, antes das intervenções de restauro. Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1958, sem registro de autoria.



FIGURAS 730,731: Aspecto da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Cenografias arquitetônicas, pinturas do barrado, imitação de azulejaria; têmpera sobre madeira. Fotografias do autor, 2019.



FIGURAS 732,733: Aspecto da ilharga, com janela em *trompe l'oeil*, com pedestal e vaso florido à frente. Têmpera e ouro sobre madeira. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

O teto da nave é em abóbada de berço e recebeu ampla pintura ilusionista, observada pelo viajante inglês John Luccock, em 1817, que registrou:

O teto dessa Igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado à custa única de um negociante. As tintas são ótimas, mas não se combinam entre si e compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azul. [...] O moço, que assim mostrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu pintura a óleo, com exceção apenas das que a própria igreja de São João contém [...] (LUCCOCK, 1975 *apud* ALVARENGA, 1994, p. 18).

A partir da observação de Luccock, a pintura do teto da nave dessa igreja passou a ser atribuída a Venâncio José do Espírito Santo (1783-1879), considerado o melhor pintor, encarnador e dourador da localidade naquela época. Augusto Viegas, na terceira edição de *Notícia de São João del-Rei* (1961, p. 90), citou um grupo de artistas atuantes na cidade em “tempos afastados”, Venâncio José do Espírito Santo, seu filho Manoel Venâncio do Espírito Santo, Natividade, e Luiz Batista Lopes, mas sem referenciar a qualquer autoria de pintura.

Diante a ausência da documentação primária, a autoria do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar tem sido atribuída ao pintor Venâncio José do Espírito Santo. Trata-se de teto de grande dimensão, uma pintura ilusionista estruturada sobre ampla cimalha, com balcão, pedestais, sancas, vasos floridos e guirlandas de flores. Ao longo do muro-parapeito, o pintor distribuiu uma série de personagens, a partir da capela-mor, os doutores da Igreja, São Jerônimo, São Gregório, Santo Agostinho, Santo Ambrósio; nas extremidades, próximo ao arco-cruzeiro São Tiago, Santa Luzia e Santo Estevão. Do lado oposto aparecem os evangelistas São Lucas, São João, São Mateus e São Marcos; ainda São Pedro e no extremo Santa Rita e Santa Cecília. Cada representado traz o seu elemento iconográfico principal. A inserção de alguns personagens na frente e outros na parte posterior do balcão criou certo ritmo e movimentação. Tudo isso compõe a cercadura do teto que conecta ao centro o quadro recolocado com a Virgem, que tem ao colo o Menino Deus e segura o cetro com lírios brancos. Uma cartela que ocupa cerca de um terço do teto, com profusão de elementos *rocailles*, flores, guirlandas e muitas cabecinhas aladas. Um emaranhado de “Cs” e rocalhas nos tons predominantes de vermelhos e azuis, com o núcleo rodeado por nuvens sombreadas, que se abrem para o surgimento da Virgem, que surgiu em fundo raiado. Os personagens apresentam certas características comuns. A Virgem tem o rosto no formato mais retangular, os cabelos escuros aparecem mais densos, mas com destaque de mechas ligeiramente serpenteadas. As sobrancelhas formam arcos definidos e conectam-se ao risco do nariz afilado, em bom

desenhado. Olhos bem delineados, escuros, expressivos, exibem as lacrimais e em alguns os cílios. Os lábios têm formatos definidos, ligados ao *filtrum labial*, com a parte inferior mais protuberante e avermelhada. O queixo em montículo e o meio sorriso contribuem para formar as bochechas rosadas. O gesto ao segurar o cetro florido, preso apenas pelo indicador e polegar demonstra elegância. A tez clara se destaca nas vestes coloridas e requintadas. A Virgem tem um véu branco sobre a cabeça, túnica vermelha e manto azul com borda dourada, preso por um broche dourado. O pintor teve cuidado com toda indumentária dotada com rendas e infinitas dobras que criam volume e movimento. Ela calça sandálias e o pé direito está sobre a lua. Os dois personagens centrais usam coroas douradas fechadas, com cruz. O fundo onde se encontram, a Virgem e o Menino, recebeu raios claros, que contrastam com as nuvens mais densas e com sombreado forte²⁶⁵.

Na grande cartela aparecem trinta cabecinhas aladas e três pares de anjos, dois seguram guirlandas de flores, dois ramos floridos de lírios brancos e dois a fitas falantes com os dizerem *Tota pulchra es Maria et e macula originalis non est in te*; alguns anjos têm coroas de flores sobre a cabeça. Os anjos da cartela e os personagens dispostos ao longo do balcão apresentam a mesma tipologia física da Virgem e do Menino. No conjunto, destacam-se ainda as soluções para os anjos maiores, que apresentam as asas com profusão de detalhes das penas, organizadas em tamanhos e texturas diferentes. O pintor caprichou na composição da indumentária de todos figurados, especialmente nos rendilhados, fitas, brocados e vestes volumosas, movimentadas e cheias de dobras. Os santos do balcão trazem os seus elementos iconográficos principais, destaca-se São Lucas com o anjo que segura um quadro da Virgem e o Menino em processo de construção. Os que usam barba, elas apresentam certa organização em mechas e algumas terminam em pontas. Os bigodes saem das narinas e deixam o *filtrum labial* exposto. Alguns anjos sustentam tinteiros e penas para os evangelistas e os doutores da Igreja. Os vasos exibem corpulentos arranjos florais, com muitas rosas, flores do campo e ramos. As guirlandas floridas propiciam movimento, leveza e elegância em toda cartela. Junto ao arco-cruzeiro aparece um anjo alado que segura a cruz, na composição figuram anjos menores, um com os objetos da crucificação e outro com corneta. O pintor conhecia e dominava bem a gramática do estilo Rococó. Suas rocalhas se desenvolvem com ritmo, elegância e com vazamentos preenchidos, que enriquecem a composição e as particularizam, de forma inconfundível²⁶⁶.

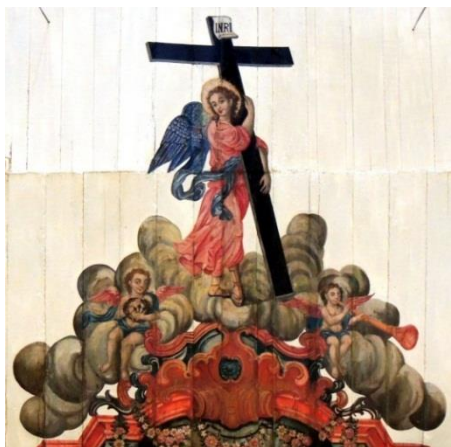
²⁶⁵ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

²⁶⁶ Análise *in loco* feita pelo autor, 2019.

FIGURA 734: Aspecto do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, com a cena do quadro reolocada. Pintura atribuída a Venâncio José do Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Fotografia do autor, 2019.



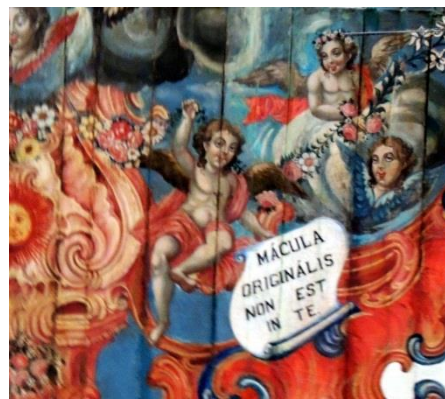
Ainda no balcão, o pintor retratou o comerciante que arcou com os custos da pintura desse teto, o capitão João Batista Machado, com a quantia de oitocentos mil reis (ALVARENGA, 1971, p. 16). Atrás do mecenas aparece um anjo que aponta para um coração em chamas. Geralmente, tetos de capela-mor, nave, coro e nártex eram encomendados pelas irmandades fabriqueiras, passavam por negociações nas mesas dos consistórios, com a presença dos irmãos, representantes das comitentes e os mestres pintores. Definidas as orientações e escolha das cenas apresentadas, a irmandade assumia as despesas, como a montagem dos andaimes, tintas, colas e outras. A que tudo indica, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, ocorreu uma exceção, com a participação financeira do capitão João Batista Machado.



FIGURAS 735,736: Aspectos dos anjos do balcão da nave, com os elementos iconográficos da crucificação de Cristo. Têmpera sobre madeira, século XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.



FIGURAS 737,738: A Virgem e o Menino na cena central da cartela, teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.



FIGURAS 739,740: Fitas falantes da cartela central, teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, século XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.



FIGURAS 741-743: Personagens femininos do balcão, as santas Rita, Luzia e Cecília, que apresentam o conjunto de estilemas do pintor. Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.



FIGURAS 744-746: Personagens masculinos do balcão, destaque para as barbas organizadas em mechas e os bigodes que saem das narinas. Teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, têmpera sobre madeira, séc. XIX. Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

FIGURA 747: Aspecto da pintura ilusionista do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, onde aparece a figura do capitão João Batista Machado, que arcou com as despesas dessa obra. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.



Em 1817, esse teto teve intervenção de acréscimo, quando se realizou obra de reforma da fachada da Matriz, com projeto arquitetônico do mestre pintor Manoel Victor de Jesus, executado pelo mestre pedreiro Cândido José da Silva:

1820 a 1840 – Executou, sob o risco de Manoel Vitor de Jesus, o frontispício dessa igreja. Esse frontispício substituiu o que anteriormente tinha sido feito por uma planta de autoria de Francisco de Lima Cerqueira. (Lº de “Receita e Despesa”, 1773 a 1844), (MARTINS, 1974, p. 222)

O nome de Cândido José da Silva figura em diversos recibos, pelos trabalhos de execução do risco de Manoel Victor de Jesus para a fachada da Matriz e a obra de acréscimo do seu adro.

The image shows a page from a handwritten account book. At the top, it reads 'Despesa da Fabrica feita com albrã do Frontispicio'. Below this, there is a list of entries with names and amounts. The entries are:

Nome	Valor
João Soares de Sousa	31303
João Soares de Sousa	145140
João Soares de Sousa	12000
João Soares de Sousa	140537
João Soares de Sousa	157001
João Soares de Sousa	90640
João Soares de Sousa	411160
João Soares de Sousa	837100
João Soares de Sousa	100

The total amount is 1473137. The page is signed 'Aprovado' and has a date of 1773.

FIGURA 748: Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento 1773-1844, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei-MG, despesas com as obras do frontispício. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2021.

A nova fachada da matriz ganhou monumentalidade, com embasamento e esquadrihas em rocha arenítica e duas torres quadradas. Cinco portas, a central mais largas, e cinco janelas rasgadas, com portais em xistos verdes. O frontão é triangular e ao centro do tímpano aparece o “Cordeiro de Deus”.

FIGURA 749: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Re-MG, projeto do mestre Manoel Victor de Jesus. Fotografia do autor, 2019.



O interior dessa igreja abriga outros tetos, o da Sacristia, em gamela, com cimalkhas largas em marmóreos azuis, friso e fita com entalhes para separar as faces. Em cada um aparece um dos evangelistas, com os seus elementos iconográficos; abaixo cartelas, compostas por trama de rocalhas e flores, ao centro a identificação de cada personagem. A técnica é a têmpera sobre madeira. A composição fisionômica, a paleta, as estruturas de rocalhas se assemelham bastante com as soluções aplicadas no teto da nave, reconhecidamente de autoria de Venâncio José do Espírito Santo.

FIGURA 750: Detalhe do teto em gamela, da sacristia, São Mateus. Têmpera sobre madeira, séc. XIX, Atribuído a Venâncio José do Espírito Santo. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.



O teto da Capela do Santíssimo, também em gamela, apresenta cinco faces, com cercaduras de molduras marmóreas e cenas do Antigo Testamento. Composições bem mais acanhadas e soltas na espacialidade. A autoria desse teto tem sido atribuída a Manoel Venâncio do Espírito Santo, filho do pintor Venâncio José do Espírito Santo (ALVARENGA, 1971, p. 17). Na Sala dos Irmãos, edificada no início do século XIX,

tem o teto em gamela e com personagens não identificados, cercado por friso e amparado por larga cimalha monocromática em ocre.

FIGURA 751: Teto em gamela, Sala dos Irmãos. Têmpera sobre madeira, séc. XIX. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2020.



Os dois vestíbulos têm tetos pintados. Ambos são planos, com tabeira, friso e cimalha marmórea. O da esquerda apresenta cartela com “Cacho de Uva”, tema eucarístico, de autoria não identificada²⁶⁷. O teto da direita apresenta uma trama de rocalhas vasadas, nos tons verde, laranja, vermelho e bege, com flores. O centro recebeu o tom azul celeste, onde aparece a iconografia das “Almas do Purgatório”, três personagens envoltos pelo fogo. Este pequeno teto lembra a estrutura de rocalhas do teto do Consistório do Descendimento, da Matriz de Santo Antônio, de São José. Não apenas pela paleta, mas pela estrutura das rocalhas e o conjunto de estilemas dos personagens. A pintura deste teto é atribuída ao mestre pintor Manoel Victor de Jesus²⁶⁸.

No frontão do retábulo de São Miguel e Almas, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, aparece também uma pequena pintura, uma representação das “Almas do Purgatório”. Pode ser que essa pintura também tenha sido feita pelo mestre Victor de Jesus – porém, atualmente, sua leitura ficou parcialmente comprometida em consequências das sucessivas intervenções de restauração. Ao longo do século XVIII, as irmandades de São Miguel e Almas²⁶⁹ se fortaleceram, muitas delas surgiram nas matrizes, onde edificaram seus retábulos. A Irmandade de São Miguel e Almas de Ouro Preto construiu a sua capela própria²⁷⁰, entre 1771 e 1793, nessa edificação se encontra

²⁶⁷ A pintura desse teto recebeu diversas intervenções de restauro, que comprometeram sua composição original, tanto da forma quanto da paleta.

²⁶⁸ Não há registro de pagamento ao pintor Manoel Victor de Jesus referente a essa pintura, há a possibilidade de ter sido uma oferta de um devoto, sem desembolso por parte da Irmandade.

²⁶⁹ Para maiores informações sobre as irmandades de São Miguel e Almas consultar: CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: Culto e Iconografia. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

²⁷⁰ Essa capela tem outras denominações: Capela do Bom Jesus do Matosinho, Capela do Bom Jesus das Cabeças e Capela de São Miguel e Almas – com tombamento individual pelo IPHAN, Processo 075-T-38, Livro Belas Artes, Vol. 1, N° do Folha 42, Data 08/09/1939.

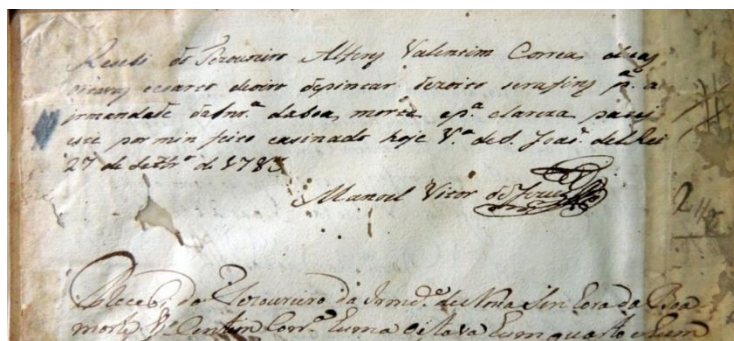
uma bela portada em pedra sabão, que pelas características escultóricas é atribuída ao Mestre Aleijadinho (FIGURA 756). Nela, encontra-se uma representação das “Almas do Purgatório”²⁷¹. A pintura desse teto executado por Manoel Victor de Jesus e a da portada do Mestre Aleijadinho são trabalhos contemporâneos. Há a possibilidade de ambos terem usado a mesma fonte inspiradora, pois nas duas representações existe certa similaridade, com as figuras das “Almas” que aparecem envoltas em chamas, com mãos postas e olhar de súplica.

O primeiro registro da atuação do mestre Manoel Victor de Jesus data de 1782, na execução da pintura do teto do Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, de São José – a Capela do Coração de Jesus, atualmente a Capela do Santíssimo, quando trabalhava juntamente com Manoel Alvares. Um ano após, já prestava serviços para outra comitente, em São João del-Rei. Ele realizou uma pintura na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, ao atender a outra comitente, a Irmandade de Nossa Senhora da Morte²⁷², instalada nessa igreja; ou seja, já circulava a executar pinturas. Ele pintou “dezoito serafins”, essa obra se encontra desaparecida, pode ser que em futura intervenção, através de prospecções pictóricas seja encontrada, há informações sobre ela, conforme o recibo assinado pelo artífice:

Recebi do Tesoureiro Alferes Valentim Correa, duas oitavas e quarto de oiro de pintar dezoito serafins para a irmandade da Snr^a da boa morte e p^a clareza passei este por mim feito e assinado hoje. V^a de S. João del-Rei 27 de stbr^o de 1783

Manoel Vitor de Jesus

FIGURA 752: Recibo de Manoel Victor de Jesus, pelo trabalho “de pintar dezoito serafins” para Irmandade de N.S. da Boa Morte, 1783, na Matriz de N.S. do Pilar, de São João del-Rei-MG. Obra desaparecida. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Boa Morte. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra. Fotografia do autor, 2020.



²⁷¹ O Purgatório representado por Antônio Francisco Lisboa é um lugar onde as almas, encarnadas, penam sob as chamas purificadoras e clamam ao santo pela subida rápida ao céu, elevando lhe os olhos e as mão em suplica. (JARDIM, 2006, p. 79,80)

²⁷² Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei. AEDSJDR – Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG.



FIGURA 753 : Detalhe do teto do vstbulo à direita, em saia e camisa, com tabeira, friso e cimalha. Trama de rocallhas, no centro a representao das “Almas do Purgatório”. As figuras apresentam a tipologia física desenvolvida pelo mestre Manoel Victor de Jesus. Têmpera sobre madeira, séc. XVIII. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 754: “Almas do Purgatório” – detalhe do teto do vstbulo à direita. As figuras apresentam a tipologia física desenvolvida por Manoel Victor de Jesus. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

FIGURA 755: Frontão do retábulo de São Miguel e Almas. Pintura com representação das “Almas do Purgatório”, iconografia provavelmente pintada pelo mestre Manoel Victor de Jesus. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.



FIGURA 756: “Almas do Purgatório” – detalhe da portada da Capela do Bom Jesus do Matosinho, também denominada Capela de São Miguel e Almas. Pedra sabão, atribuída ao Mestre Aleijadinho, c. 1781-1790, Ouro Preto-MG (JARDIM, 2006, p.79,80). Fotografia do autor, 2018.

Em pesquisa mais recente, Rita de Cássia Cavalcante e André Guilherme Dornelles Dangelo analisaram o teto pintado da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, compararam o conjunto de estilemas com obras de autoria comprovada e outras fontes documentais, do pintor Venâncio José do Espírito Santo e de seu filho Manoel Venâncio do Espírito Santo. Os pesquisadores concluíram que com a recente pesquisa “podem contribuir com a atribuição da pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar ao capitão Venâncio José do Espírito Santo (CAVALCANTE; DANGELO, 2017, p. 395-406). Esses pesquisadores compararam as pinturas da igreja com as obras devidamente comprovadas de autoria desse pintor, como um oratório, que apresenta uma paisagem de São João del-Rei e um ex-voto da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Há semelhança nas estruturas composicionais, mas se torna necessário destacar a função ou objetivo de cada obra:

FIGURAS 757,758: Oratório pintado com paisagem de São João del-Rei, c. 1870, Museu de Arte Sacra e ex-voto da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, obras pintadas por Venâncio José do Espírito Santo, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2019, 2021.



FIGURAS 759,760: Detalhes – teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar - têmpera sobre madeira e do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo – têmpera sobre papelão, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2021.

[...] a pintura do forro foi realizada para ser observada a longa distância e na horizontal, sendo necessário o uso de tonalidades mais fortes, e traços mais bem demarcados, ou seja, a dramatização das figuras como um recurso possível dentro do ambiente para qual ela foi concebida. Já o *ex-voto* é um quadro de pequenas dimensões, para ser observado na vertical e mais próximo do observador. Suas cores são mais suaves e os traços mais leves, demonstrando a erudição do artista. (CAVALVANTE; DANGELO, 2017, p. 402)

Mesmo com tonalidades mais forte, contrastantes e desenho bem delimitado, com o pé direito da nave muito alto, a distância dificulta, realmente, a leitura da gama de detalhes da pintura do teto dessa edificação. Ao apreciar o *ex-voto*, reconhecidamente de autoria de Venâncio José do Espírito Santo, pode-se observar o refinamento empregado nos mínimos detalhes, especialmente nas estruturas faciais e nos panejamentos, a destacar as rendas, dobras, variada paleta do pintor e até sua escrita, na oferta do *ex-voto*:

FIGURA 761: Detalhes do *ex-voto*, têmpera sobre papelão e do *ex-voto* dedicado à Nossa Senhora do Carmo. Autoria de Venâncio José do Espírito Santo, 1855, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

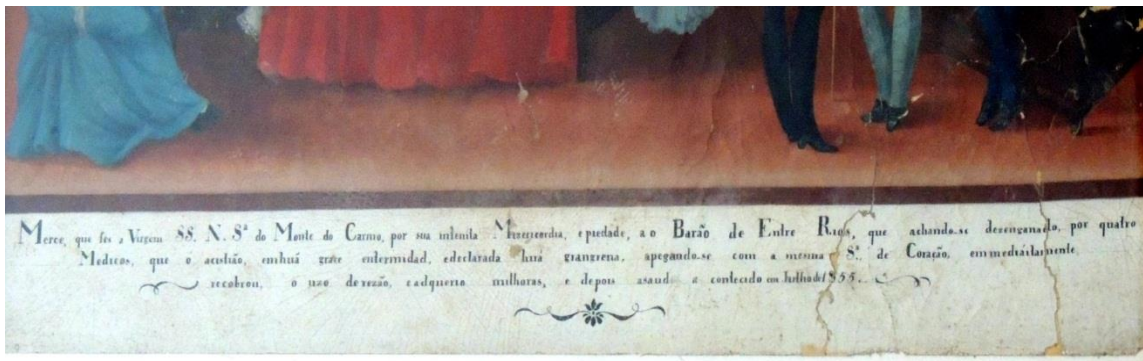


FIGURA 762: Detalhe do *ex-voto* dedicado à Nossa Senhora do Carmo, oferecido pelo Barão de Entre Rios e pintado por Venâncio José do Espírito Santo, 1855, têmpera sobre papelão. Acervo Capela de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

Merce, que fes a Virgem SS. N. S^a do Monte do Carmo, por sua infinita Mizericórdia, e piedade, a o Barão de Entre Rios, que achando-se dezenganoado, por quatro / Medicos, que o acistião em huã grave enfermidad, edeclarada huã grangrena, apegando-se com a mesma S^a de Coração, emmediatamente recobrou, o uso de rezão, e adquerio milhoras, e depois a saud a contecido em Julho de 1855.

As duas obras comprovadas do autor – o oratório e o ex-voto, associadas à complexa e ampla pintura ilusionista da nave da Matriz nos dão prova de que Venâncio José do Espírito Santo tinha pleno domínio do seu ofício de pintor e construiu um conjunto de estilemas que permitem identificar suas obras.



FIGURA 763: Os quatro médicos, detalhe do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo, oferecido pelo Barão de Entre Rios e pintado por Venâncio José do Espírito Santo, 1855, têmpera sobre papelão. Acervo Capela de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.

A ornamentação de talha joanina da capela-mor e dos retábulos colaterais da Matriz de Nossa Senhora do Pilar datam da primeira metade do século XVIII e juntamente com o teto pintado com vasto repertório do estilo Rococó, executado pelo pintor e capitão Venâncio José do Espírito Santo complementam a ornamentação da edificação. O conjunto de obras pictas dessa igreja merece atenção e proteção. Com certeza, durante as obras, essa matriz foi um *locus* de encontro, inicialmente de artífices que migraram de Portugal para Minas e depois de talentos da terra, como os pintores Manoel Victor de Jesus, Venâncio José e Manoel Venâncio do Espírito Santo.

Além da pintura à tinta a óleo sobre as cenas do barrado das ilhargas dessa Matriz, outras intervenções ocorreram, como a ornamentação dos muros da edificação, numa atualização de “gosto”, com pintura padronizada, executada no início do século XX.

FIGURA 764: Pintura padronizada nas paredes da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, encobertas na primeira obra de restauração realizada pelo IPHAN. Fotografia acervo SR- IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.



FIGURA 765: Muro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, com pintura padronizada, início do século XX. Fotografia acervo do IPHAN, SR-Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.



FIGURA 766: Aspecto do teto da sacristia, com repinturas. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografia acervo do IPHAN, SR-Belo Horizonte-MG, década de 1940, sem ref. de autoria.



O teto da Sacristia, também atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, recebeu repintura em seus frisos entalhados e no fundo das cenas narrativas.

Além das intervenções de renovação do gosto pictórico, o conjunto de tetos pintados dessa Matriz esteve em crítico estado de conservação em consequência das águas pluviais e dos ataques de insetos xilófagos. Situação muito parecida com o conjunto da Matriz de Santo Antônio, de São José e da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados. Sua primeira obra de restauro estrutural, realizada pelo DPHAN, ocorreu ainda na década de 1940, quando se efetuou intervenção na cobertura. Com telhado amplo e em níveis diferentes, existe sempre a possibilidade da ocorrência de vazamentos. Na tentativa de evitar o surgimento de goteiras, as telhas foram embocadas com argamassa. Mas ao longo do tempo, com maior peso sobre o madeirame pode ser que tenha aumentado a presença de águas pluviais sobre os tetos, como ocorreu em outras edificações.



FIGURA 767: Aspecto da obra do telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.

FIGURA 768: Aspecto da obra do telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.



FIGURA 769: Telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei-MG, com as telhas embocadas. Fotografia acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, década de 1940.



FIGURAS 770-773: Aspectos das pinturas dos barrados das ilhargas, durante a obra de restauração, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1958, sem ref. de autoria.

O primeiro restauro artístico realizado pelo DPHAN nessa Matriz ocorreu entre 1957 e 1958, quando as pinturas padronizadas receberam cobertura de tinta e se removeu a repintura do barrado das ilhargas. No processo de restauração, utilizou-se cera de abelha para afixar as camadas de tinta e obturação das galerias abertas pelos insetos. Na fotografia do acervo do da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG (FIGURA 775), pode-se observar o maior contraste nos tons da pintura, depois, afetados pelo uso da cera de abelha, o mesmo ocorreu com o teto da nave, como se observa na fotografia abaixo.

FIGURA 774: Aspectos do teto da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, antes da primeira restauração. Fotografia do acervo da SER-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1954, sem ref. de autoria.



FIGURA 775: Cena central do teto da nave de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG, atribuído a Venâncio José do Espírito Santo, antes da primeira intervenção de restauração. Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1954, sem ref. de autoria.



Na década de 1980, o IPHAN realizou nova obra no telhado da igreja, nessa intervenção contou com o apoio da Equipe de Mão de Obra do ET-IPHAN Tiradentes.



FIGURA 776: Obra no telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG.
Fotografia do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1987, sem ref. de autoria.



FIGURAS 777,778: Obra no telhado da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG.
Fotografias do acervo da SR-IPHAN, Belo Horizonte-MG, 1987, sem ref. de autoria.

A presença das águas pluviais compromete gravemente a conservação dos elementos artísticos, principalmente dos tetos artisticamente ornamentados. O teto pintado do vestíbulo à direita da Matriz do Pilar já passou por várias intervenções de restauro, em consequência do excesso de umidade. A cada intervenção, a obra picta perde mais de sua originalidade, da paleta, do traço do autor – de sua autenticidade.



FIGURA 779,780: Teto do vestíbulo à esquerda, em crítica situação de conservação em consequência do excesso de umidade; têmpera sobre madeira, século XVIII/XIX; e após a intervenção de restauração. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei-MG. Fotografias do autor, 2011 e 2019.

5.7 Manoel Victor de Jesus - o mestre pintor da região de São José

O artífice Manoel Victor de Jesus deixou trabalhos registrados a partir de 1782 e atuou até a década de 1820, sua última obra foi a pintura do teto em caixotão da Capela de Nossa Senhora do Rosário. Ele faleceu no dia 27 de abril de 1828 e foi sepultado no interior da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de São José.

No documento *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José*²⁷³, datado de 1795 e anotado pelo vigário Manoel Gomes de Souza, registrou a “desobriga”, ou seja, a declaração de cada freguês que havia cumprido as obrigações de confessar e comungar pelo menos uma vez ao ano, especialmente no período da Páscoa.

²⁷³ O *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José* esteve desaparecido por cerca de um século. Foi localizado no Arquivo Público Mineiro e devolvido à antiga São José. Atualmente se encontra no acervo do IHGT.

No documento, o padre anotou o número de famílias, ou o número de fogos – ou seja, cada “fogo” ou “fogão”, referia-se a um grupo familiar, com os seus componentes, o chefe, a esposa, os filhos, os agregados e os escravos; dados importantes, a cor e a condição – se era escravo ou liberto. Todos eram registrados, com exceção dos menores de sete anos que não tinham feito a primeira comunhão e nem a crisma. Os confessados e registrados compunham a população da freguesia²⁷⁴. Nesse Rol, um dos anotados foi o pintor Manoel Victor de Jesus, sob o número 491, que declarou ser “branco, solteiro, 35 anos de idade e tinha o escravo angola Gregório José da Paixão, então com 29 anos de idade” – provavelmente, seu auxiliar no ofício de pintor.

Manoel Victor de Jesus recebeu carta de patente para o cargo de alferes e há ainda um documento que se refere a ele como Alferes e Professor de Pintura²⁷⁵. Não há documentos referentes ao seu local de nascimento e ao batismo. Como outros grandes mestres que atuaram em Minas Gerais, a exemplo de Antônio Francisco Lisboa, Manoel da Costa Ataíde ou José Pereira Arouca, Manoel Victor de Jesus se agremiou a irmandades diferentes e ao falecer, teve seu corpo sepultado na capela-mor da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, onde executou sua última obra.

Fogos	Pessoas	Aplicação da Matriz	Maiores	Menores	Crisma
1		1 D. Vitor actual M.º Pomei de S.º Prubyl. Sec. id. 56	cc		chr.
		2 D. J.º de S.º	cc		chr.
		3 Paulo	cc		chr.
		4 Paulo	cc		chr.
		5 Liberto	cc		chr.
		6 Lib. M.º de S.º da S.º 1.º 36	cc		chr.
2		7 D. Anna V.º da Conc. Br. v. M.º	cc		chr.
		8 D.º da S.º 27	cc		chr.

FIGURA 781: Detalhe da primeira página do *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José* (1775). Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

²⁷⁴ Os registros do *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José* têm sido objeto de estudos sobre a população de São José, verificar: LIBBY, Douglas Cole., GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *Reconstructing Freedom – Manumissions and Freedmen in the Parish of São José do Rio das Mortes, 1750-1850*. Varia História/Departamento de História, Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: UFMG, Fafich, 2003, N° 30.

²⁷⁵ Livro de Acórdãos da Ir^{de} do Senhor dos Passos, Matriz, 1722-1829.

2782	iii. Mathias conga 10		e	chr.
491 2783	M. Victor de J. br. 1. 25	cc		chr.
2784	iii. Gregorio ang. 29	cc		chr.
492 2785	M. P. M. n. 1. 54	cc		chr.

FIGURA 782: Detalhe do *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José* (1750), p. 42, nº 491, onde aparecem os dados de Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2019.

Ao longo de sua vida produtiva, documentada ou não, de 1782 a 1824, ou seja, por 42 anos, o artífice realizou diversos trabalhos para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, a fabriqueira da Matriz de Santo Antônio e para as irmandades nela instaladas, em especial para as irmandades do Senhor dos Passos e do Senhor Bom Jesus do Descendimento. Executou várias tarefas, desde os trabalhos mais simples, como olear portas e janelas, conforme registrado no recibo de 1788, até as pinturas dos tetos, barrados, douramentos, prateamentos e encarnação de imagens, conforme:

Recebi do Procurador da Irmand^e do SS. da Matriz desta V^a vinte oitavas de oiro, resto das Pinturas e oleados das Portas e janelas da Ig^{ra}; e por estar pago e satisfeito, mandei paçar o prez^{te} q^e asinei. V^a de São Jozé 8 de Agosto de 1788 São 20/8^s

Manoel Victor de Jesus²⁷⁶

Há diversos documentos dessas atividades e de outras, como a pintura da torre e sinos, registrada em 1805, no livro de *Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento – 1788-1822*.

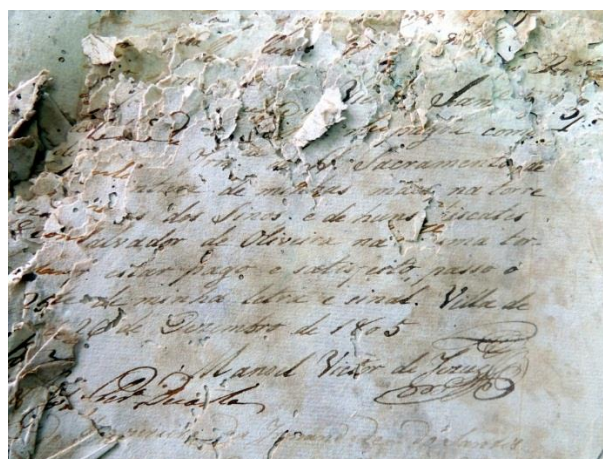


FIGURA 783: Recibo de trabalho de pintura da torre e dos sinos da Matriz de Santo Antônio, datado de 26 de dezembro de 1805. AEDSJDR. Fotografia do autor, março de 2020.

²⁷⁶ Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1779-1846), folha 28, verso.

Ou ainda, serviço de prateamento da balaustrada que separava os ambiente entre a capela-mor e o transepto. Além do documento referente ao pagamento desse prateamento, feito por Manoel Victor de Jesus, há uma fotografia dessa balaustrada da década de 1940:

q se pagou a M^{el} Victor de Jesus de pintar e pratar as grades q servem o arco do cruzeiro da cap^a mor e de pratar a cruz, palmas e castiçais r^{co} a fls 109 v.²⁷⁷

Essas peças de menor porte que o mestre prateou, não foram identificadas no acervo da Paróquia de Santo Antônio. Ele pintou ainda o “Santo Sudário”, têmpera sobre tecido, para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, conforme o documento datado de 18 de maio de 1818, lavrado e assinado pelo mestre.

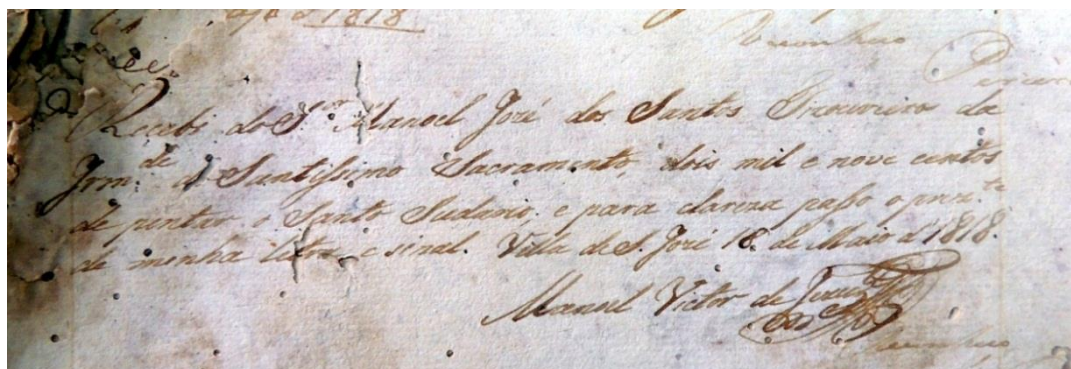


FIGURA 784: Recibo referente à pintura do “Santo Sudário”, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1798-1822, da Matriz de Santo Antônio. AEDSJDR, março de 2020. Fotografia do autor, março de 2020.

FIGURAS 785,786: Sudário, têmpera sobre tecido. Acervo Matriz de Santo Antônio. Museu da Liturgia. Fotografias do acervo do Museu da Liturgia, Tiradentes-MG, 2020.



²⁷⁷ Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1798-1822), folha 2.

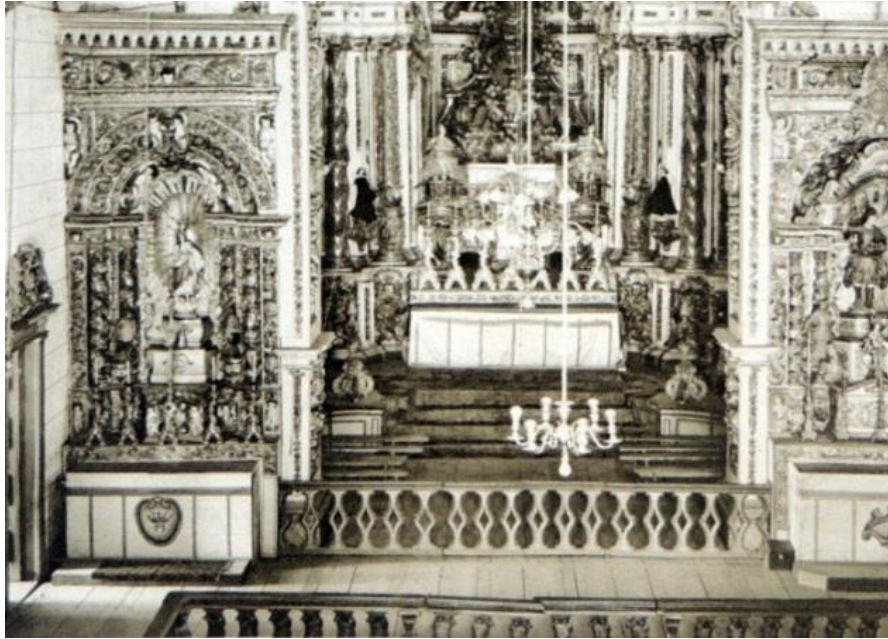


FIGURA 787: Nave da Matriz de Santo Antônio. Aparece a grade prateada por Manoel Victor de Jesus, obra desaparecida. Fotografia da década de 1940, *Relíquias da Terra do Ouro*, de Edgard de Cerqueira Falcão. Acervo do autor.

O livro de *Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento* se encontra em crítico estado de conservação e caso não tenha intervenção de restauração, haverá perdas irreversíveis, parte do livro já se encontra comprometida. Futuramente, teremos obras reconhecidas de sua autoria, mas não documentos comprobatórios, devido às condições precárias de conservação das fontes primárias. Na Matriz de Santo Antônio, amplamente ornamentada por Manoel Victor de Jesus, ele pintou treze tetos, dois se perderam. Além de toda ornamentação picta, dourou, prateou e encarnou os *putti* do órgão dessa igreja, a imagem do Senhor dos Passos e os Cristo do Consistório dos Passos.

Na Capela de Nossa Senhora das Mercês realizou diversos trabalhos, quase todos registrados com sua caligrafia bem desenhada, como o recibo pelo pagamento da pintura da bandeira de festividades:

Recebi do Thizou^{ro} da Irm^{de} de Nossa Senhora das Mercez pagamento Pereira Rangel, duas oitavas e meia da pintura da Bandeira para o mastro das festividades; e por ser verdade passo o presente de minha letra e sinal. Villa de S. Jozé 11 de Fevereiro de 1817.

Manoel Victor de Jesus

A “Bandeira” não se encontra no acervo da Capela de Nossa Senhora das Mercês e não há informação sobre seu paradeiro. Essa é uma obra que poderá ser identificada e analisada quando for localizada.



FIGURA 788: Recibo assinado por Manoel Victor de Jesus, pelo pagamento da pintura da “Bandeira Bandeira para o mastro das festividades”, 1817. EADSJDR. Fotografia do autor, 2020.

Ainda nessa capela, encontra-se uma mesa ornamentada pelo artifice, mas sem referência documental. Mas há também documento referente a uma pintura inexistente, o “xadrez” das ilhargas, executada em 1809, que após intervenção no suporte se perdeu irreversivelmente. O último recibo assinado pelo mestre pintor, referente às obras na Capela das Mercês data de 1824:

Na conta do ajuste q. fiz com a Irm^{de} da Senhora das Mêrcez respeito a pintura da Capella, de q. trata hum Termo passado na dita Irmandade, faço hum abatimento de quatorze mil e quatro centros reis. E por verdade passo o presente de minha letra e sinal. Villa de S. Jozé 21 de Novembro de 1824.

Manoel Victor de Jesus

Ao longo do tempo, a irmandade mercedária efetuou os pagamentos ao pintor em ouro e em réis, conforme o recibo acima. Os pagamentos tiveram registros com sua caligrafia; em todos aparece “ajuste q. fiz com a Irm^{de} da Senhora das Mêrcez respeito a pintura da Capella, de q. trata hum Termo passado na dita Irmandade”. Porém, esse “Termo” não se encontra no livro, provavelmente, deve ter sido registrado em folha avulsa e não se encontra no AEDSJDR, onde se depositou a documentação remanescente

da Paróquia de Santo Antônio, de São José. Atravéz desse documento poderíamos compreender melhor a proposta da comitente e provavelmente a do contratado.

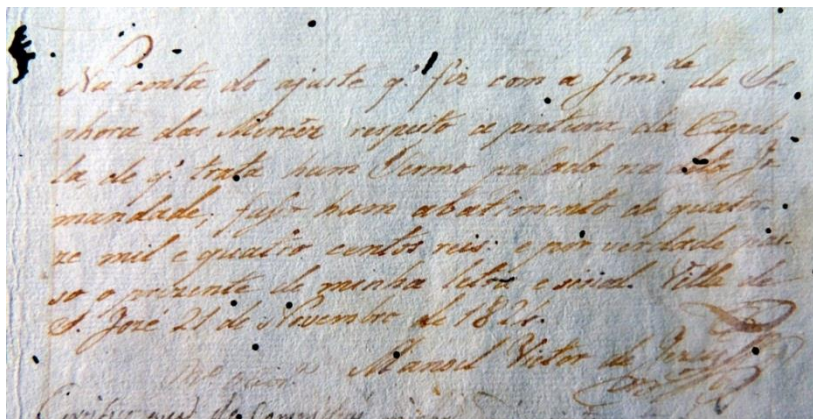


FIGURA 789 : Último recibo assinado pelo mestre Manoel Victor de Jesus, pelos trabalhos realizados para a comitente Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, 1824. AEDSJDR. Fotografia do autor, 2020.

As fontes primárias se constituem em preciosos elementos contribuidores para a compreensão das propostas idealizadas entre as partes, os cumprimentos ou não por ambas. O que de certa forma poderia levar a libelos, tanto por comitentes quanto por contratados. A que tudo indica, o mestre pintor manteve bom relacionamento com todas comitentes, mesmo com a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que atrasou consideravelmente o pagamento das parcelas pelos trabalhos pictóricos realizados em seu consistório e no camarim do retábulo do Senhor dos Passos, da Matriz de Santo Antônio, conforme já tratado. Portanto, preservar as fontes primárias, torna-se tão elementar quanto preservar as próprias obras dos mestres, que se dedicaram aos trabalhos de construção e ornamentação das edificações. Alguns livros da Paróquia de Santo Antônio desapareceram, outros se encontram em péssimas condições de conservação e correm o risco de se perder, conforme *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, 1798-1822, já parcialmente comprometido.

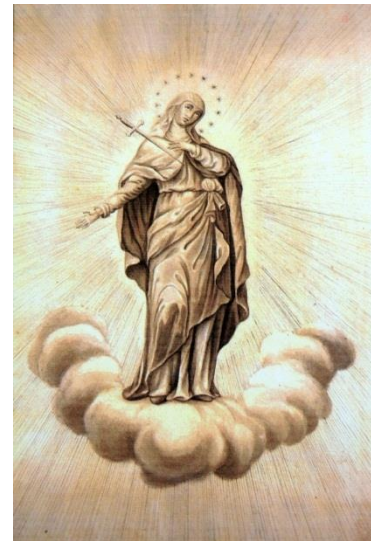


FIGURA 790: Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-Rei-MG. Fotografia do autor, 2020.



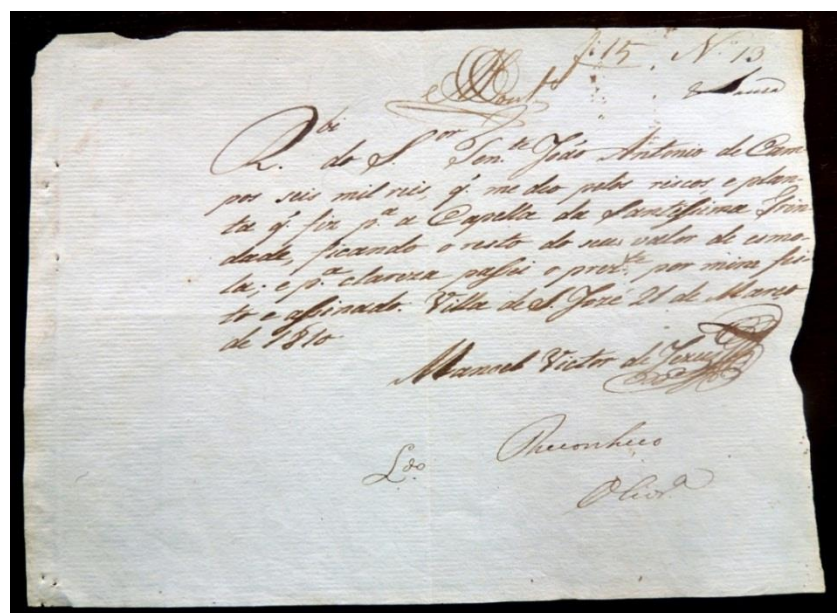
FIGURAS 794,795: Detalhes – Anjo do teto da capela-mor da Capela de Nossa Senhora da Penha, do Bichinho e desenho de São Miguel, do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, da Vila de São João del-Rei. Obras atribuídas a Manoel Victor de Jesus. Fotografias do autor, 2019.

FIGURA 796: Frontispício do Compromisso da Confraria de Nossa Senhora das Dores, de São José. Desenho e água-da de nanquim sobre papel, 1801. Autor Manoel Victor de Jesus, AEDSJD. Fotografia do autor, 2021.



Em 1810, elaborou os “riscos e planta” para a Capela da Santíssima Trindade, conforme o recibo:

FIGURA 797: Recibo de pagamento feito ao mestre Manoel Victor de Jesus, pelos “riscos e planta” para a Capela da Santíssima Trindade, 1810. AEDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2021.



(...) f. 15 N° 13

[...] [...]

R^{bi} do S^{or} Ten^{te} João Antonio de Campos seis mil reis, q'. me deo pelos riscos e planta q'. fiz p^a a Capella da Santíssim Trindade, ficando o resto do seu valor de esmola; e p^a clareza passei o prezte por mim feito e assinado. Villa de S. Jozé 21 de Março de 1810

Manoel Victor de Jesus

Reconheço

Ldo

Olivr^a

A execução dos “riscos e planta” da Capela da Santíssima Trindade ficou a cargo do mestre Cláudio Pereira Vianna, que havia trabalhado na fachada da Matriz de Santo Antonio em 1804, conforme recibo de pagamento do *Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento* – 1779-1846. A que tudo indica, os “riscos e planta” criados por Manoel Victor de Jesus ficaram inconclusos. Para o embasamento, cunhais, portada e janelas se utilizou materiais rochosos, principalmente o xisto verde da Serra de São José, mas para a conclusão, valeu-se de argamassa, sem acompanhar o embasamento. A ornamentação da fachada acabou reduzida a volutas e pináculos bastante acanhados. Essa solução pode ter sido realizada em consequência dos recursos disponibilizados pela comitente.



FIGURA 798: Fachada frontal da Capela da Santíssima Trindade, executada através de “riscos e planta” de Manoel Victor de Jesus, 1810. Conforme “recibo”, EDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.



FIGURA 799: Detalhe da frontal da Capela da Santíssima Trindade, executada através de “riscos e planta” de autoria de Manoel Victor de Jesus, 1810, com destaque para as volutas e pináculos. Conforme “recibo”, EDSJDR, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2019.

Manoel Victor de Jesus fez, também, o “risco” para a fachada da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, da Vila de São João del-Rei, executado entre 1820 a 1844. “Construída pelo mestre pedreiro Cândido José da Silva. Este mesmo mestre foi o encarregado de fazer o novo adro, terminado em 1848” (ALVARENGA, 1971, p. 17). O risco de Manoel Victor de Jesus substituiu o que anteriormente tinha sido feito por uma planta de autoria de Francisco de Lima Cerqueira²⁷⁸ (L^o de “Receita e Despesa”, de 1771 a 1844) (MARTINS, 1974, v. 2, p. 222). Esse projeto monumentalizou a fachada da edificação, trouxe-lhe formas retas, limpas e mais modernas, mas ainda com a aplicação de elementos construtivos da região como os blocos areníticos e os xistos verdes.

²⁷⁸ Francisco de Lima Cerqueira (1728-1808) nasceu em São Mamede, Freguesia de Parada do Monte, Termo de Valadares, Comarca de Valença, pertencente ao Arcebispado de Braga, Portugal; migrou para o Brasil e se instalou em Minas Gerais, como mestre construtor, atuou em diversas localidades, principalmente em Vila Rica e em São João del-Rei. Sobre esse mestre construtor consultar: URIAS, Patrícia. Francisco de Lima Cerqueira: A atuação do mestre português em Minas Gerais entre os anos de 1754 e 1808. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. Belo Horizonte-MG, 2017.



FIGURA 800: Fachada frontal da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, “riscos e planta” de autoria Manoel Victor de Jesus, 1817, executado pelo mestre Cândido José da Silva. São João del-Rei-MG. Fotografia do autor, 2018.

Além das obras realizadas na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, um dos seus trabalhos na Vila de São João del-Rei foi executado na Capela de São Francisco do Onça, atual distrito Emboabas, pintura de um teto em abóbada de berço, com cena do orago envolto em trama de rocalhas e flores. Teto retirado e vendido pelo vigário da capela, esteve em uma loja em Tiradentes, para restauração e posteriormente vendido. Seu paradeiro é ignorado. Ou seja, ainda há possibilidade de ser localizado e estudado mais um teto de Manoel Victor de Jesus.

Em 1812, o artífice e seu escravo auxiliar nos trabalhos pictóricos, Gregório José da Paixão, ingressaram na Irmandade de Nossa Senhora Rosário dos Homens Pretos. A 29 de maio desse mesmo ano, o mestre pedreiro Cláudio Pereira Vianna, instituiu a Arquiconfraria de São Francisco de Assis, no consistório da Capela de São João Evangelista, de São José, da qual se tornou o primeiro presidente. Posteriormente, em 1815, Manoel Victor de Jesus ingressou nessa agremiação, conforme o documento abaixo transcrito:

Aos 4 de Maio de 1815 entrou por Irmão confrade desta veneravel Archi-Confraria de S. Francisco de Assis erecta nesta Capela de São João Evangelista, o Irmão e Alferes Manoel Victor de Jezus, e prometteo obediência aos seus superiores, sugeitando-se em todas as obrigações da nossa regra, para constar fiz este termo, que assignam, e eu Irmão Secretario e subscrevi, e assignei no dia, mez, e anno a supra. Manoel Alves de Souza Salvatorio

Manoel Victor de Jesus

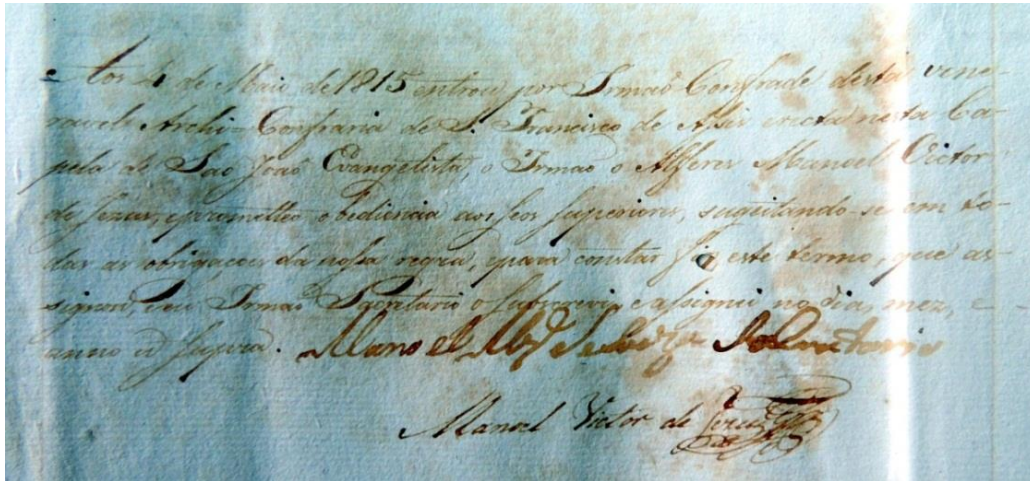


FIGURA 801: Detalhe do termo de adesão do Alferes Manoel Victor de Jesus à Arquiconfraria de São Francisco de Assis, na Capela de São João Evangelista, em 1815. AEDSJDR. Fotografia do autor, 2019.

O mestre, professor de pintura e alferes Manoel Victor de Jesus circulou pela região do Rio das Mortes e manteve considerável rede de sociabilidade, transitou por todas agremiações religiosas – dos brancos, dos pretos e dos mulatos. Em diversos consistórios se sentou à mesa de negociações e ajustou termos de compromissos para atender demandas de suas habilidades, como pintor de tetos, pintor de cavalete, dourador, prateador, encarnador, desenhista, calígrafo e arquiteto. Apesar do prestígio conquistado entre todas irmandades, inclusive as mais abonadas, agremiou-se às menos favorecidas economicamente, à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e à Arquiconfraria de São Francisco de Assis. Para a Confraria da Santíssima Trindade deixou registrado uma “esmola”, conforme o documento FIGURA 797.

Além de atender à ampla demanda na região, principalmente para as irmandades, o artífice realizou trabalhos para o Senado da Câmara de São José. Em 1816, armou uma arquitetura efêmera pintada, para as solenidades das exéquias de Dona Maria I, a rainha de Portugal. Executou uma pintura para o Teatro da Câmara Municipal, em edificação não identificada e obra sem referência (ACMT). É atribuída ainda ao pintor a tela com a representação da Deusa Astreia, uma alegoria da Justiça, datada de 1824, têmpera sobre tela. Nessa obra que pode ser apreciada mais próximo, observa-se todo conjunto de estilemas do autor, principalmente a estrutura facial e suas soluções para o desenho das mãos, além da organização da indumentária com o laço à cintura. A figura representada com seus atributos tradicionais, a balança e a espada, ocupa pedestal e uma ambientação cenográfica com o brasão do Império, um *trompe l'oeil*. Essa esteve exposta no Senado da Câmara, passou por intervenção de restauração e atualmente integra ao acervo do IHGT.

FIGURA 802: Deusa Astreia, pintura à tempera sobre tela, 1824. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografia do autor, 2021.



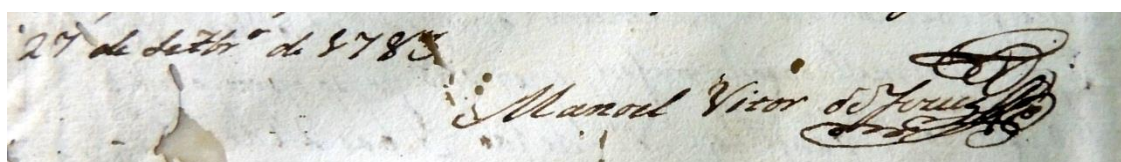
FIGURAS 803-806: Deusa Astreia, têmpera sobre tela, 1824. Atribuída a Manoel Victor de Jesus. Acervo IHGT. Fotografias do autor, 2021.

Manoel Victor de Jesus²⁷⁹ foi um artífice de seu tempo, soube como poucos valer-se da “modernidade” representada pelo estilo Rococó para abrir-lhes oportunidades de trabalho, em São José, São João del-Rei e Prados. Como pintor dos mais requisitados, deve ter convivido com inúmeros mestres que preparavam os suportes que receberiam

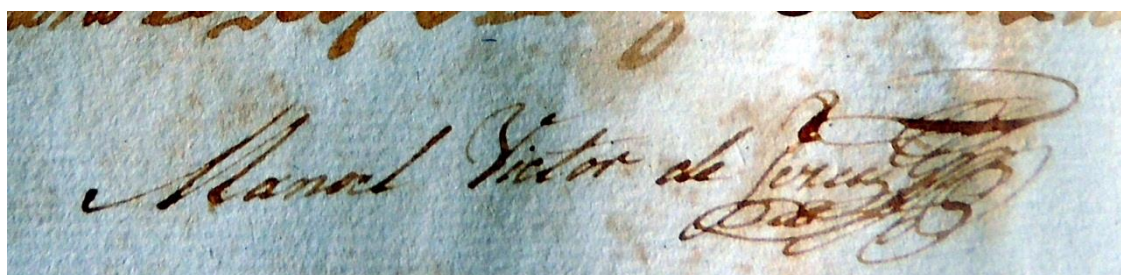
²⁷⁹ Ver Cronologia de Manoel Victor de Jesus ANEXO X.I

suas obras pictas, como os mestres pedreiros, carpinteiros, marceneiros, entalhadores e santeiros. Provavelmente, conviveu com os seus pares contemporâneos que aturam na região do Rio das Mortes, mestres pintores como Manoel Alves, Joaquim José da Natividade, Bernardo Pires da Silva e Venâncio José do Espírito Santo. Autênticos “artistas” que contribuíram com suas obras para deixar as edificações mais belas, mais imponentes, além de cumprir os seus objetivos de catequizar e persuadir os fiéis.

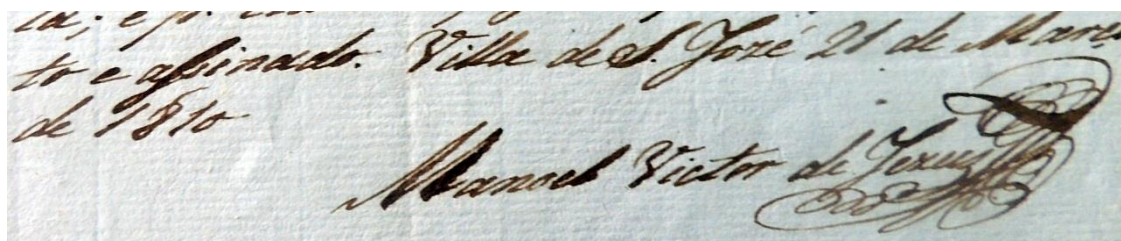
O pintor de São José circulou pelos consistórios das irmandades com seu acervo de gravuras e riscos, para participar das negociações com as comitentes e poder executar suas habilidades da arte de pintar e desenhar. Em diversos livros, registrou os recibos dos pagamentos com sua caligrafia facilmente identificável, especialmente sua assinatura²⁸⁰.



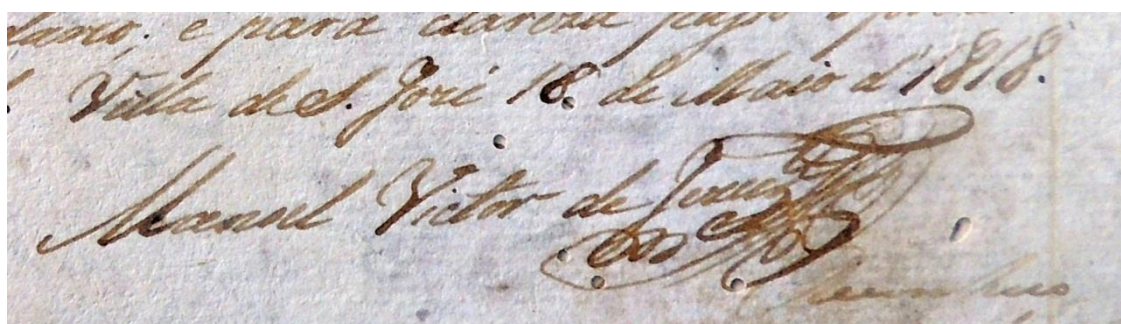
27 de Junho de 1785
Manoel Victor de Jesus



Manoel Victor de Jesus



Villa de São José 21 de Março de 1810
Manoel Victor de Jesus



Villa de São José 18 de Maio de 1818
Manoel Victor de Jesus

²⁸⁰ Em todos recibos o pintor assinou: Manoel Victor de Jesus, há único recibo, o da pintura dos “dezoito serafins” realizados para a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, no qual assinou “Manoel Vitor de Jesus”. Nos documentos em que seu nome teve registro foi referenciado juntamente com as expressões “pintor”, “professor de pintura” e “alferes” Manoel Victor de Jesus. (AEDSJD, Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG)

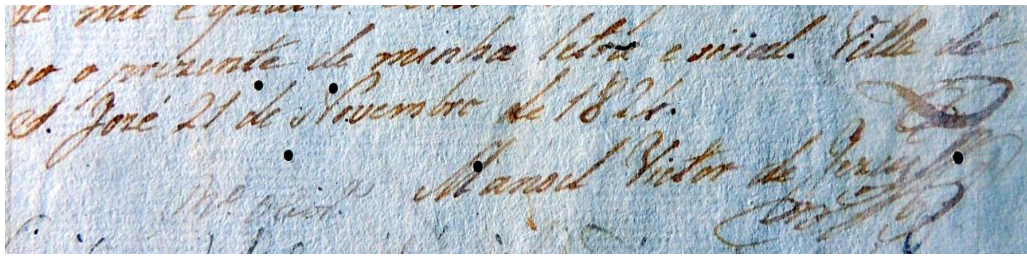


FIGURA 807-811: Assinaturas de Manoel Victor de Jesus em recibos de 1783 a 1824 e sua entrada para a Irmandade de São Francisco de Assis, da Vila de São José, de 1815. AEDSJDR – Museu de Arte Sacra de São João del-Rei-MG. Fotografias do autor.

Pintor diversas cenas narrativas iconográficas, em tetos amplos como o da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês (FIGURA: 612) ou o teto diminuto da capela dos Passos da Paixão da Rua Direita (FIGURA: 192), com certeza recorreu a fontes inspiradoras, exatamente como fizeram os mestres pintores que atuaram na região de Vila Rica, Manoel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro, João Nepomuceno Correia e Castro ou os da região do Serro Frio, José Soares de Araújo e Caetano Luís de Miranda – os quais deixaram registrados em seus inventários ou testamentos a existência de impressos e “riscos” em seus acervos.

Manoel Victor de Jesus viveu com seu escravo Gregório José da Paixão, na Rua de Trás (atual Rua do Jogo de Bola), de São José. Sua arte, suas habilidades e convivências deixaram impressas marcas na rede de sociabilidade das agremiações religiosas e da vida cotidiana da região do Rio das Mortes. Ele foi um dos artífices que se valeu das novidades propiciadas pela circularidade cultural, seja pelo trânsito de impressos, materiais ou mesmo de ideias e pessoas. Porém, mistérios envolvem nosso mestre pintor por haver lacunas na documentação subsistente, como sua certidão de nascimento/batismo e o seu assento de óbito. Pode ser que tenha falecido inesperadamente, pois não deixou registrado inventário de seus bens e testamento.

6. CONCLUSÃO

Os fatos são como pedras com os quais se constroem os muros da história, ajudando segundo a a descartar mitos e anedotas.

Mary Del Priore, *Fazer História, interrogar documentos e fundar a memória*, In: *Paisagens Híbridas*, 2011.

A presente tese investigou o processo da produção pictórica de uma das regiões auríferas, a partir da ocupação do território que veio ser Minas Gerais, especialmente a região do Rio das Mortes e da Vila de São José. As bandeiras paulistas desbravaram os sertões dos Cataguases, algumas delas receberam apoio da Coroa Portuguesa, mesmo a considerar que, para Toledo (2003, p. 147). “os grandes chefes de bandeira fossem também os grandes latifundiários”. Muitos deles já tinham certa experiência em mineração aurífera. A partir da implantação da vila, ocorreu intensa circulação de pessoas atraídas pela possibilidade de enriquecimento rápido, através das atividades mineradoras. Os pioneiros paulistas, que se consideravam os donos das terras auríferas, acabaram expulsos ainda na primeira década do século XVIII; logo se aportaram na região grupos vindos de todos cantos da colônia, do reino e muitos escravizados de inúmeras nações africanas. Em 1729, para o pagamento do donativo real, “a Camara da Villa de Sam Joseph tem cinco mil coatrosentos e dezenove escravos - dezessete logeas - sento e seis vendas - setenta e cinco officios [...]” (VELLO, 2013, p. 42). A região outrora ocupada por populações indígenas, acabaram afastadas para lugares mais distantes dos núcleos urbanos recém-formados. Enquanto expulsavam os índios, a região recebia gente vinda de muitos lugares, mas principalmente da África. Do reino, migraram portugueses de origens diversas, predominantemente de Braga e do Minho. Ocorreu intensa circulação de pessoas e cada um que chegava, trazia consigo suas habilidades, experiências, memórias e cultura.

As antigas rotas comerciais foram exploradas por séculos por diferentes grupos europeus; posteriormente, com as expansões marítimas, os lusitanos passaram a dominá-las e vivenciaram intensas trocas de bens. Ao final do século XVII, com o anúncio das descobertas do ouro aluvional das Minas, nos aglomerados iniciais já se misturavam informações, assim como etnias, tradições e práticas culturais (PAIVA, 2006). Muito

além do trânsito de pessoas, ocorria também a circulação de ideias, objetos, impressos, obras de arte, tecidos, elementos da natureza; esses bens, de certa forma, eram apropriados e reinterpretados, de acordo com os grupos sociais e as localidades. “Os objetos que transitavam de um mundo a outro acabavam cortados da memória de que eram portadores; sua circulação entre os grupos dissociava-os da tradição e, às vezes, do poder que continham” (GRUZINSKI, 2001, p. 83). Em nova territorialidade, muito do que circulou, provavelmente, ganhou novos significados e valores.

No cenário distante do controle direto da coroa portuguesa, com a chegada de tantos aventureiros da colônia e do reino, em busca de novas oportunidades, tudo e todos se misturavam. Artífices com suas variadas habilidades e experiências no sentido estrito da palavra (BLUTEAU, 1789, p. 125), instalavam-se e logo partiam na busca de oportunidades de trabalho, nos canteiros de obras das matrizes, capelas e edifícios públicos – como as casas de câmaras, cadeias, chafarizes, pontes e tantas outras. As edificações em andamento se transformavam, além do *locus* de encontro de experientes mestres, mas também em lugares de aprendizagem e formação de novos trabalhadores. As oficinas executavam as diversas tarefas, inclusive em locais distintos e simultaneamente, mas sob os olhos e as orientações dos mestres artífices (PEDROSA, 2019, p. 163). Assim, propiciou ainda mais o trânsito das ideias, das informações e da gramática estilística, da arquitetura, da talha e da pintura.

Rapidamente, os núcleos urbanos se consolidaram e as edificações pioneiras passaram por acréscimos ou renovações, seguindo os pressupostos do decoro e da decência, tanto as religiosas quanto a civis. Em São José, logo após a instalação da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a igreja dedicada a Santo Antônio recebeu obras de “acrescentamento”, a partir de 1710. Na década de 1730, a estrutura arquitetônica se encontrava bem adiantada, com os muros erguidos sobre embasamentos de pedra e largas paredes de taipa para receber a armação da cobertura. A Irmandade enviou esforços para executar sua ornamentação. Para isso, promoveu campanha para arrecadar recursos e firmou termos com mestres portugueses. A talha joanina com suas soluções foi aplicada no retábulo-mor, camarim, ilhargas, arco-cruzeiro, retábulos colaterais, coro e tetos – tudo preparado para a ornamentação de acabamento, com o douramento, a policromia dos detalhes e os tetos pintados. As primeiras informações de trabalho de pintura se referem às telas de grandes proporções executadas pelo pintor e dourador João Batista da Rosa, entre 1738/1739, para as ilhargas e boca do camarim (MARTINS, 1974, p. 107). No final da década de 1740, entrou em cena o dourador e pintor Antônio de Caldas para realizar

os trabalhos finais. Com a ausência do primeiro livro que registra os termos ajustados entre as partes, as condições e pagamentos, conforme se procedeu em outros momentos, provavelmente o mestre Caldas deve ter travado negociação com os representantes da comitente, a Irmandade do Santíssimo Sacramento; com objetivo de definir o “partido” pictórico que seria realizado, as condições e outros aspectos da contratação, como sempre ocorria. Alguns mestres que atuaram concomitantemente ao mesmo período em que o mestre Caldas trabalhou na ornamentação da Matriz, vieram do norte de Portugal. Há a possibilidade de ele também ter vindo de lá e trouxe consigo suas experiências e vivências reinóis, as quais poderiam ter contribuído para definir o resultado dos trabalhos executados no interior dessa edificação. Pode ter sido um “gosto”, uma opção da comitente, ou uma proposta do próprio pintor para executar a pintura dos tetos dessa Matriz. A pintura de quadratura já tinha sido solução experimentada e com sucesso em algumas localidades portuguesas, também em certas edificações da colônia brasileira, na Bahia, no Rio de Janeiro e até de mesmo em Minas. Esses executavam essa novidade pictórica nos tetos de igrejas e capelas, as pinturas de arquitetura fingida, que representavam bem o gosto do estilo Barroco. Em São José, a definição pelas *ferroneries* para ornamentar o teto da capela-mor da Matriz, mais vinculada ao brutesco nacional, parece, a primeira vista, fora das opções do “gosto” moderno da época, mas consideradas o melhor exemplar por Vitor Serrão (1990/2, p.122). Ao mesmo tempo, acreditamos que foi uma opção adequada, pois a trama de elementos vegetais, com os semi-arcos, mascarões, guirlandas, conchas e ânforas – tudo pintado a ouro, com sombreamento à tempera, dialoga e complementa a estrutura arquitetônica e ornamental, repleta de detalhes, com os mais variados recursos da talha joanina. Não há como esquecer que em Portugal o brutesco nacional ganhou expressividade e o próprio estilo possibilitou o desenvolvimento da pintura ilusionista, ao abrir espaço para a arquitetura fingida.

No teto da Matriz de São José, as *ferroneries* e os elementos entalhados e dourados constituem uma autêntica “câmara do céu”. Essa solução picta não se constitui com a ideia de arrombamento celestial, inserida nos tetos contemplados com a quadratura. Porém, toda trama fitomórfica pintada a ouro, com os contrastes em têmpera, contribui intesivamente para captar a atenção do fiel e persuadí-lo. Tudo se complementa nessa capela-mor, e como disse um dos estudiosos do Barroco: “Tiradentes, cuja capela-mor tem uma talha tão túrgida, tão imponente, tão voluptuosa, tão sensorial que mais parece

uma obra que se integra perfeitamente na natureza tropical quando ela está pujante, após o período das grandes chuvas” (PIRES, 2016, p. 98). A essas observações sobre a talha, associamos as observações de outro pesquisador português, Vitor Serrão, que enfatizou a excelência das *ferronerias* dessa edificação, ao mesmo tempo em que complementa e associa o brutesco arcaico, de origem ítalo-flamenga, ao brutesco nacional, amplamente divulgado em Portugal. Pintura e talha associadas, principalmente nessa capela-mor, causam esse impacto ao fiel, ao espectador e ao pesquisador. Elas constituem uma organicidade, muito além de apenas complementação ornamental.

Figuram nos tetos do nártex e do coro tramas vegetais desenvolvidas nos tons predominantes verde, vermelho, amarelo – desenvolvidas a partir de semi-arcos, com cornucópias, guirlandas e guilochês. A trama se desenvolveu em movimentação intensa, como no teto da capela-mor. As colunas em estípites em fingimentos marmóreos, ornamentadas com cariátides e densas guirlandas de flores entalhadas, propiciam um cenário teatral e elegante. Enquanto nos caixotões do teto da nave, com as cartelas de brutesco nacional, em ouro e têmpera, apresentam cenas bíblicas e representações eucarísticas. Nesse teto de significativa dimensão, toda gramática do estilo foi aplicada, com destaque para as cartelas, guilochês, conchas, plumas e inúmeros elementos fitomórficos e antropomórficos.

O mestre Antônio de Caldas executou nessa matriz um conjunto de pinturas que pode ser considerado praticamente único no Brasil, pela presença do brutesco nacional, associado às *ferronerias*, às cartelas brutescadas dos caixotões e ao arabesco do coro e do nártex. O pintor, dentre tantos mestres que atuaram na edificação e na ornamentação, recebeu o maior montante pago pela comitente, no total de 7:200\$000, recebido entre 1751 e 1752 – *Livro 2 de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, conforme transcrição feita pelo monsenhor José Maria Fernandes e encaminhada ao DPHAN, posteriormente publicada por Judith Martins (1974, vol. I, p. 142).

Na ausência do termo de ajuste entre as partes, comitente e contratado, não há como não recorrer às experiências registradas em outros momentos e até mesmo na mesma edificação, conforme o citado “termo de ajuste” entre Manoel Victor de Jesus e a Irmandade do Senhor dos Passos. Pelo montante recebido pelo pintor Antônio de Caldas, devem ter ocorrido negociações e apresentação de propostas para a definição do partido pictórico. A exorbitante quantia recursos destinados ao trabalho de Caldas, pode ser o reconhecimento por parte da comitente para com suas habilidades, capacidade e

maturidade artística. Ainda, sem o termo de ajuste, acabou por ficar nebulosa a opção pela definição pictórica.

O canteiro de obras de “acrescentamento” dessa Matriz foi um *locus* do encontro, principalmente de mestres portugueses²⁸¹, alguns que já haviam realizado obras em suas vilas de origem, como o entalhador Pedro Monteiro de Souza, que nasceu em 1693, na Freguesia de São Vitor, Braga. Ele que foi “escolhido pela poderosa confraria de Nossa Senhora do Rosário, da Sé Catedral, para lhe fazer o seu novo retábulo; ou pelos jesuítas para o retábulo de Santa Úrsula, da sua igreja.” (PIRES, 2016, p. 103). Ou ainda, dos portugueses migrados que se ingressaram nas irmandades instaladas na Matriz de Santo Antônio, a exemplo do Dr. Antônio Pereira de Souza Calheiros – que na época em que o mestre Caldas trabalhava nas pinturas, ocupava cargos nas mesas de diferentes agremiações religiosas da Matriz. Pode ser que o pintor tenha trazido tudo isso em sua memória, ou em riscos, ou em gravuras. Mas pode ter ocorrido também um processo de trocas de informações e experiências. Ao considerar o resultado desse conjunto, especialmente com a presença de *ferroneries*, nos resta afirmar que tal opção e execução só se tornaram possíveis através do trânsito cultural – quer seja de ideias, de fontes inspiradoras ou da circulação de mestres com habilidades e vivências artísticas com certa maturidade.

A partir de 1782, a Matriz de Santo Antônio teve a presença do artífice Manoel Victor de Jesus, que ornamentou tetos, camarins, paredes, barrados, respaldos de arcades com o “novo gosto” pictórico, ou seja, com a pintura em estilo Rococó. O mestre desenvolveu sua gramática picta, com muitas cenas repletas de personagens masculinos e femininos, inseridos em paisagens naturais ou arquitetônicas, cercados por elementos diversos como as rochas, cartelas e outros. Com sua paleta muito bem definida, em tons fortes e contrastantes, em fundos claros, apresentou seus personagens com traços marcantes e típicos de sua fatura, como os olhos em grandes formatos, sobrancelhas bem arqueadas e ligadas ao risco do nariz, lábios bem desenhados, mas diminutos e com filtrum labial, queixo em montículo; rosto sempre bem redondo e cabelos ligeiramente desordenados. Gestos contidos a contrastar com as vestes movimentadas e a presença de laçarotes esvoaçantes nas cinturas. No corpo principal da Matriz, com toda profusão da ornamentação barroca – da talha e da pintura, em contraste, Manoel Victor de Jesus executou a ornamentação pictórica do órgão em tubos, instrumento adquirido em Portugal.

²⁸¹ Ver a lista de mestres e artífices que trabalharam na obra de “acrescentamento” ANEXO XII.

Pintura, fingimentos, douramento, prateamento e carnação das partes do instrumento foram executados nessa espacialidade com o “novo gosto” do estilo Rococó.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos se esmerou para ornamentar sua capela. Os livros que registraram as obras dessa edificação, com os termos de ajustes e os pagamentos desapareceram. Provavelmente, a ornamentação picta do teto da capela-mor, com uma quadratura, tenha sido realizada a cerca de 1775. Obra executada após a conclusão da ornamentação pictórica do mestre pintor Antônio de Caldas e antes da primeira referência documental de pintura realizada por Manoel Victor de Jesus – ambas na Matriz de Santo Antônio. Nesse curto intervalo, entre execução das pinturas de *ferroneries*, do brutesco nacional e os tetos rococós, a comitente Irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos executou no teto de sua capela-mor uma pintura ainda barroca, estruturada com arcadas, com o quadro recolocado e a cena central, iluminada com luz dourada, com o propósito de dar ideia de arrombamento celestial. Um contraponto que pode ser considerado “moderno”, ou inovador na localidade, ao considerar especialmente a solução picta da capela-mor da Matriz.

No teto da Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, a que tudo indica, os pintores se valeram de elementos já experimentados nas pinturas da Matriz de Santo Antônio, mas ousaram mais, criaram situação mais ilusionista, com o emprego de solução atípica para o balcão fingido e o quadro recolocado com a cena da *Assunção da Virgem*. Obra provavelmente executada na década de 1750, a têmpera e a óleo.

A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos ajustou com o mestre e dourador Manoel Victor de Jesus para fazer toda ornamentação de sua capela. Essa irmandade conseguiu registrar e preservar quase toda documentação referente às obras, inclusive os pagamentos ao pintor, que recebeu durante vinte anos consecutivos por seus trabalhos, as vezes em réis, as vezes em ouro. O último recibo assinado pelo artífice data de 1824. A que tudo indica, o pintor e a irmandade comitente tiveram bom relacionamento e conseguiram dotar a edificação com belos trabalhos de pintura, no camarim, retábulo-mor, ilhargas, arco-cruzeiro e tetos – da capela-mor e da nave. Teto em caixotão e pintura ilusionística para a nave – onde o pintor aplicou balcão com frisos, sancas, vasos, apresentou a corte celestial e os santos mercedários. Ao centro, a Virgem das Mercês cercada por nuvens e cabeças aladas. Nesse teto, o mestre pintor empregou sua gramática pictórica de gosto rococó. Pintura, talha e imaginária travam intenso diálogo e compõem aqui uma das mais elegantes ornamentações do estilo Rococó. Além da vasta documentação registrada pela mesa da irmandade, o estilo do pintor acabou

facilmente perceptível, especialmente nos personagens representados, com suas fisionomias, objetos iconográficos e sua paleta. Enquanto no teto em caixotão da capela-mor, o artífice pintou cenas referentes à Ladainha de Nossa Senhora, cada uma adaptada ao formato do suporte, mas adaptada à sua gramática picta.

Apesar da falta de documentação primária, mas com seu marcante conjunto de estilemas, Manoel Victor de Jesus executou sua obra prima na Capela de Nossa Senhora da Penha, do antigo povoado do Bichinho, atual Vitoriano Veloso, Prados-MG. Nos três retábulos, o mor e os dois colaterais, o pintor aplicou seus elementos ornamentais já bastante experimentados e com exímio domínio do desenho e do cromatismo. No teto da capela-mor, na pintura ilusionista, o mestre se valeu de uma estrutura arquitetônica com o balcão, sancas e pedestais que abrigam pilastras com rocalhas a sustentar o medalhão, ou o quadro recolocado, que apresenta a cena da *Virgem com o Menino*. As pilastras conectadas ao quadro proporcionam a ideia de profundidade, reforçada com o fundo claro, mas sem a luminosidade de arrombamento celestial. No teto da nave o mestre pintou a cena da *Santíssima Trindade coroando a Virgem*, iconografia amplamente difundida em Minas Gerais. A pintura ilusionista se constitui de amplo balcão, sancas, personagens e vasos de flores; a composição tem elementos ornamentais bastante semelhantes aos empregados no teto da nave da Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, de São José. Em fundo claro, numa cercadura de nuvens, aparecem os personagens principais, com as características físicas, gesticulação, movimentação da indumentária e paleta que marcam a vasta produção picta de Manoel Victor de Jesus. Toda ornamentação compõe um conjunto de exímia qualidade da pintura em estilo Rococó: o retábulo-mor e seus figimentos marmóreos, com detalhes em dourado; o camarim pintado com tramas de rocalhas e vasos floridos; os retábulos colaterais e as soluções de fingimentos – especialmente nos frontões com as pinturass de imitação têxtil; no tambor do púlpito, personagens do oratório esmoler e a pintura do armário dos santos óleos, além do “xadrez” da caixa da escada. A ornamentação da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, do Bichinho, deve ser considerada a obra prima do pintor Manoel Victor de Jesus.

O teto em abóbada de berço trifacetada da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homes Pretos deve ter sido a última grande obra de Manoel Victor de Jesus. No auge de sua maturidade, executou conjunto de cenas referentes aos quinze mistérios do Rosário e três invocações da Ladainha de Nossa Senhora. Diante a ausência da documentação e a incúria por sua proteção, além das intervenções malsucedidas, a leitura

visual desse teto se encontra comprometida. Felizmente, nos fragmentos desse conjunto de dezoito cenas sacras, pode-se apreciar o quanto o mestre pintor se valeu das fontes inspiradoras para executar sua obra. Nas cenas apresentadas nos caixotões se percebe os elementos constitutivos das imagens difundidas nos impressos, especialmente nos missais, que em sua grande maioria tinha o formato retangular. Nesse teto, cada cena apresentada teve adaptação para a horizontalização. O pintor reorganizou todos elementos das composições das cenas e as ambientações foram redesenhadas, com seus conjuntos de estilemas e paleta – conseqüentemente, acabou por resultar uma outra obra. Desde sua primeira referência, em 1782, ao pintar o teto em gamela da Capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio, até a execução do teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Manoel Victor de Jesus recorreu às fontes inspiradoras para realizar suas pinturas, inclusive os registros de santos. O pintor usou os impressos como inspiração, apropriou-se dos elementos constitutivos das composições e os reinterpreto e os dotou com sua linguagem plástica. Ele as recriou – os personagens, paisagens naturais, paisagens arquitetônicas, para todo seu repertório de elementos ornamentais, com seu desenho preciso e cromatismo bem característico e personalizado.

Com as obras executadas na Matriz, nos passos da paixão e nas capelas da vila, o gosto pela pintura se disseminou por São José. Residências também receberam ornamentação picta e subsistiram significativos conjuntos de tetos pintados como os da Casa Padre Toledo, da Casa do Largo do Ó e do Sobrado Ramalho, realizados no clima do Barroco e principalmente do Rococó.

O “gosto” pictórico executado nos tetos da Matriz de Santo Antônio e nas demais edificações de São José influenciaram nas opções e definições das ornamentações das matrizes de Prados e São João del-Rei, que inclusive receberam obras do próprio pintor Manoel Victor de Jesus. Os tetos das naves dessas duas igrejas constituem duas pinturas de maiores dimensões e em rococó da região do Rio das Mortes. Embora sem documentação primária, mas pela gramática picta têm atribuição aos pintores Bernardo Pires da Silva e Venâncio José do Espírito Santo. Na matriz são-joanense com sua talha joanina, primorosamente trabalhada e dourada, a pintura ilusionística com seu balcão conectado ao quadro recolocado, a profusão de detalhes coloridos, complementam a ornamentação da igreja. Enquanto na nave pradense, a “trama de enrolamentos” ocupou toda espacialidade, com vazados para abrigar os personagens e as cenas irmanadas em tantos outros tetos. Desenho, paleta, composição já experimentados em obras

devidamente comprovadas do pintor Bernardo Pires da Silva, nessa Matriz se complementam e dialogam com os demais elementos ornamentais, da talha e da pintura.

Do século XVIII ao século XX – o gosto pelos tetos pintados atravessou longo período. Muitos se perderam irremediavelmente, outros ainda podem ser descobertos, como o teto da Capela de São Francisco de Assis do Onça, pintado por Manoel Victor de Jesus, que tem paradeiro ignorado, ou ainda através de futuras intervenções de restauração. Esse conjunto regional exemplifica um refinamento e uma opção para a ornamentação dos exemplares construídos. Cada edifício se tornou um ponto de trocas de experiências arquitetônicas e visuais – *Locus* de encontro entre mestres migrados de longinhas terras e de mestres nativos, a empregar os materiais locais e as soluções trazidas na memória, nos riscos, nos impressos, nos objetos. *Locus* de intercâmbios entre comitentes – com seus objetivos, opções e contratados com suas experiências e seus acervos imagéticos inspiradores. *Locus* de miscigenação cultural e étnica – onde as fontes inspiradoras propiciaram apropriações, reconstruções e a criação de novas cenas, algumas autênticas obras primas. Toda essa produção artística em região tão distante do litoral da colônia e mais distante ainda da coroa portuguesa encantou e encanta não somente os habitantes locais, mas também pesquisadores brasileiros e estrangeiros como Germain Bazin, John Burry, Robert Smith e inclusive os portugueses José Meco, Eduardo Pires de Oliveira e Vitor Serrão.

As fontes primárias são fundamentais para a compreensão de todo desenvolvimento de uma obra ou estilo, mas não devem ser consideradas as únicas para os estudos. A obra em sí, com seu conjunto de estilemas, a ambientação e a própria espacialidade onde está inserida, podem contribuir significativamente para sua compreensão, atribuição e até intervenções de restauração. As fontes inspiradoras irmanadas também constituem fontes preciosas para pesquisa e análise; os impressos de maneira geral, também merecem atenção, armazenamento adequado e projetos de restauro. Registros a cerca de uma edificação, em determinadas circunstâncias, podem auxiliar nos estudos referentes ao bem, inclusive dos tetos pintados e suas pinturas ornamentais. Torna-se elementar incentivar a manutenção e pequenas ações de conservação, assim evitar obras de restauração. Toda documentação produzida antes, durante e depois de uma intervenção de restauro deve ser considerada para se compreender melhor as obras, pois ao analisá-la detidamente, há possibilidades de se descobrir máculas, arrependimento do artista, seu *modus operandis*, como se preparar o suporte, riscar e executar a obra. Nesse sentido, tem-se o exemplo do primeiro diretor do

IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que sempre recomendava a realização de registros fotográficos das etapas da intervenção, de croquis, plantas, relatórios, notas fiscais e pareceres. Das diversas obras que Rodrigo Mello Franco de Andrade acompanhou pessoalmente, realizadas há cerca de oito décadas, a documentação gerada acabou por se tornar profícua e expressiva fonte de pesquisa. Os registros das etapas de obras em curso, na atualidade, num futuro breve também tornar-se-ão em subsídios para novas pesquisas.

FIGURA 812: Missal Romano, 1801, acervo da Paróquia de Santo Antônio. Museu da Liturgia, Tiradentes-MG. Fotografia do autor, 2019.



A circularidade das informações e as atualizações do “gosto” contribuíram para a formação desse conjunto pictórico, da pintura barroca das *ferroneries* de Antônio de Caldas, às “tramas de enrolamentos” de Bernardo Pires da Silva, das cartelas coloridas de Venâncio José do Espírito Santo ou das pinturas ilusionistas de Manoel Victor de Jesus. Além destes, registam-se outros que atuaram na região do Rio das Mortes, como Joaquim José da Natividade enriquecem o cenário da produção pictórica de Minas Gerais. Para a execução de suas obras, todos se respaldaram em fontes inspiradoras geralmente de eixo vertical, para criar cenas de eixo horizontal, num processo de reconstrução. Cada um desenvolveu sua linguagem plástica – com seus recursos adaptados ao “moderno”, no caso dos últimos que atuaram na transição do século XVIII para o XIX e suas primeiras décadas. Das gravuras, ainda de período do Barroco, destacaram os personagens principais, eliminaram personagens secundários, as vezes acrescentaram outros, recriaram as paisagens arquitetônicas e naturais, inovaram as indumentárias, algumas mais movimentadas e mais coloridas. Inseriram os elementos típicos do estilo Rococó. Trouxeram novas soluções para as espacialidades dos tetos, com fundos mais claros e o emprego do quadro recolocado. Os mestres se apropriaram das imagens impressas, ao

mesmo tempo se distanciaram delas, cada um se permitir um espaço para a renovação e criação artística. Alguns dos mestres artífices que atuaram na região do Rio das Mortes e em especial na Vila de São José colocaram em prática suas habilidades, Manoel Victor de Jesus legou um expressivo conjunto de pinturas, mas atuou também como desenhista, copista, dourador, prateador e encarnador. Ele foi um pintor ilusionista que pensava a arquitetura, num sentido amplo, tanto que deixou pelo menos dois projetos de “riscos e planta” devidamente documentados. João Bastista da Rosa deixou as três telas de grandes dimensões da Matriz de Santo Antônio, mas para a Irmandade do Santíssimo Sacramento realizou variados trabalhos, devidamente documentados. Antônio de Caldas atuou como pintor e dourador. Bernardes Pires da Silva circulou por lugares diferentes executando pinturas de tetos e pequenos trabalhos, como os realizados nos Passos da Paixão de São José. Joaquim José da Natividade atuou em Prados e São João del-Rei – onde viveu por certo tempo e teve extensas atividades como pintor de tetos e autor de retábulos para várias igrejas e capelas da região sul de mineira (ANDRADE, 2020, p. 99-159). Esses artífices enfrentaram as mais diferentes atividades, sempre aproveitando as oportunidades de trabalho. Assim atuaram os mestres artífices em Minas, até mesmo o renomado pintor Manoel da Costa Ataíde, que projetou e pintou quadraturas, barrados, fundos de camarins e oratórios, além de ser professor da arte da pintura, também pensava em arquitetura, tanto que idealizou o risco do retábulo-mor para a Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Vila Rica (MENEZES, 1965, p. 78,79), conforme registrado pelo mestre: “todo proporcionado em preceito da Ordem composita de Architectura e debaixo das medidas q tomou e riscou o Vicente [...]”. Os artífices, então, realizavam desde caiar paredes, olear portar, ornamentar retábulos com fingidos marmóreos e têxteis, dourar, encarnar, pintar os tetos, além desenhar e projetar, retábulos como fizeram Natividade e Athaíde, ou Victor de Jesus que fez os “riscos e planta” para as fachadas da Capela da Santíssima Trindade e da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei. Mas há ainda aspectos de relevância, a influência das comitentes, que envidavam esforços para que as ornamentações fossem executadas com capricho, com o gosto “moderno” e com melhor do seu tempo, em ouro, prata e muitos componentes artísticos. Nas mesas dos consistórios, muitas negociações ocorreram, para chegar ao concenso sobre “o que representar”, “como representar” e as demais “condições” para a realização dos trabalhos. Outro aspecto é o fiel, o usuário da edificação que ao elevar os olhos para o céu da edificação, o teto pintado, encontrar a representação de sua devoção,

que o captura e o persuade, ao mesmo tempo em que ensina e prossegue com um autêntico processo de catequização. A obra de conclusão de uma edificação, em sua idealização, constituir-se-ia de um tripé: a comitente, o pintor e o fiel. Cada parte desse tripé foi elementar para a existência da ornamentação e dos tetos pintados, especialmente das matrizes e capelas. Não há como negar que comitentes e pintores se esforçaram, na mobilização de recursos e na definição das cenas a serem pintadas, para trazer o mais próximo possível dos fiéis as representações com imagens das devoções que os congregavam nas agremiações em que se irmanavam.

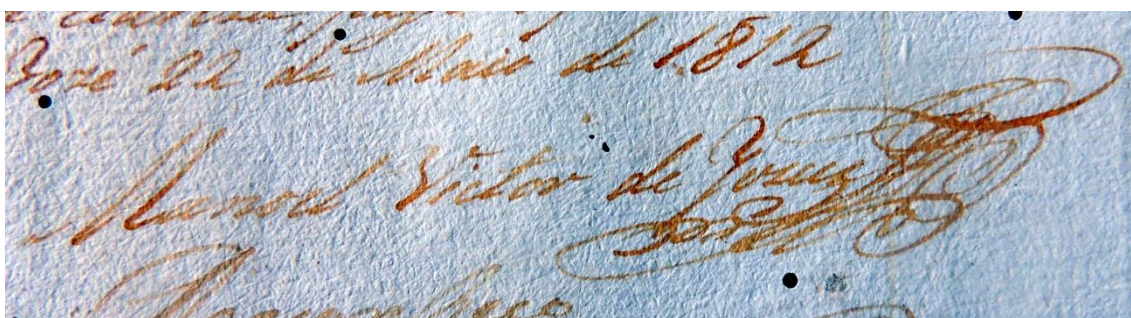


FIGURA 813: Assinatura de Manoel Victor de Jesus, 1812. Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, de São José.

Os mestres pintores²⁸² atuaram em frentes diversas nos campos de obras, a executar desde as tarefas mais simples, como “olear portas e janelas”; até as mais complexas, como a execução das pinturas ilusionísticas ou os “riscos e planta” de edificações. Para realizar atividades tão distintas, careciam de experiências diversificadas, nesse sentido, atuaram multidisciplinarmente. Manoel Victor de Jesus foi um deles, ao realizar obras em suportes e materiais diferentes, mas sempre se valendo de seu conjunto de estilemas e a cada obra executada, lavrou e assinou cada recibo com sua boa caligrafia.

²⁸² Lista dos principais pintores que realizaram obras em Minas Gerais ANEXO XIII.

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da arquitetura*. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Márcio.; RIBEIRO, João Bosco. *História Contemporânea de Oliveira*. Oliveira: Editora Gazeta de Minas, 2011.
- ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei, 1971.
- AMORIM, José Roberto. *Viagem às antigas igrejas de Minas*. São Paulo: Scortecci, 2003.
- ANASTASIA, Carla Maria Junho. *A geografia do crime: violência nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANDRADE, Francisco Eduardo. *A invenção das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora PUC Minas, 2008.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Palestra proferida por Rodrigo M.F. de Andrade, em Ouro Preto, a 1-7-68 (comemoração do 257º aniversário da elevação à categoria de Vila)*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Nº 17, 1969.
- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Artistas coloniais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultural, Serviço de Documentação, 1958.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *A pintura colonial em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Nº 18, 1978, p.11-74.
- ANDRADE, Thainan Noronha de. *Francisco de Holanda e a influência do neoplatonismo em Portugal no século XVI*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à Pós-graduação em Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2019, [manuscrito].
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- ARAÚJO, Carlos Magno. *Considerações acerca da Pintura Rococó Ilusionista de Joaquim José da Natividade*. São João del-Rei: Revista do IHG de São João del-Rei, Ano VI, 1988.
- ARAUJO, Maria Augusta. *Gravadores estrangeiros na corte de D. João V*. III Congresso Internacional de História da Arte da A.P.H.A. Porto, novembro de 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão – Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte barroca*. Skira: Newton Compton, 1989.
- ASSIS, João Paulo Ferreira de. *História do Município de Senhora dos Remédios*. Barbacena: Edição do Autor, 2003.
- ÁVILA, Affonso. Et al. *Barroco mineiro – Glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

- ÀVILA, Affonso. Et al. *Minas Gerais – Monumentos histórico e artísticos – Circuito do Diamante*. Belo Horizonte: Barroco, N° 15.
- ÀVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.
- ÀVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BAETA, Rodrigo Espinha. *O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA/PPGAU, 2012.
- BARBOSA, Nila Rodrigues. *Quilombolas: somos todos parte desta história*. Belo Horizonte: Bicho do Mato, 2014.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, Rio de Janeiro, 1995.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1985.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Negros e quilombos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1972.
- BARRETO, Paulo Thedim. *Casas de Câmara e Cadeia*. Rio de Janeiro: IPHAN, Universidade de São Paulo, 1978.
- BARROSO NETO, Jáder. *Pintura de perspectiva em forros de igrejas mineiras da segunda metade do século XVIII: a tipologia precursora do rococó e o pintor Gonçalo Francisco Xavier*. Belo Horizonte: Revista Barroco, N° 20, 2012-3.
- BARROSO NETO, Jader. A pintura setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (at.1742-1775) em igrejas e capelas mineiras. Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Belo Horizonte, 2009, [manuscrito].
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Saraiva de Bolso, 2012.
- BASTOS, Rodrigo. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeirametade do século XVIII*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- BASTOS, Wilson de Lima. *A Fazenda da Borda do Campo e o Inconfidente José Aires Gomes*. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1992.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, s/d, v. I e II.
- BAZIN Germain. *História da Arte*. Lisboa: Livraria Martins Fontes; Livraria Berttrand, 1953.
- BELTING. Hans. *Florença y Bagdad – Uma historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madri: Akal, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Bens Móveis e Imóveis inscritos nos livros do tomo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

BERTOCCI, Stefano. *Perspectiva e anamorfose nas construções arquitetônicas dos quadraturistas toscanos*. In: *Perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*. (Org.) Magno Mello. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BOHRER, Alex Fernandes. *O Discurso da Imagem. Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*. São Paulo: Lisbon International Press, 2020.

BOHRER, Alex. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barro Mineiro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2007, [manuscrito].

BOHRER, Alex. *Um repertório em reinvenção – Apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 19, 2001-4.

BOHRER, Alex. *Um tanque cheio de peixes: mundialização de modelos iconográficos e processos criativos nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 20, 2012-3.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *Cultura dos ofícios, patrimônio cultural, história e memória*. Varia História, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: UFMG, v. 27, Nº 46, jul./dez., 2011.

BOSCHI, Caio César. e QUINTÃO, Régis Clemente. *Minas Gerais nos arquivos históricos de Portugal*. Belo Horizonte: PUC Minas, Centro de Memória e de Pesquisa Histórica, 2019.

BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Ed. e livraria Brasiliense, 2009.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. São Paulo Editora Ática, 1986.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (Berlim, 1853)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho 1821-1890*. São Paulo: Editora Itatiaia, São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CABELEIRA, João. *Andrea Pozzo. Difusão científica e alinhamento do imaginário arquitectónico*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/>. Consultado dia 20 de abril 2020.

CABEZAS, Lino. *El dibujo como invención – idear, construir, dibujar*. Madri: Cátedra, 2008.

CALDEIRA, Altino. *A linguagem dos tetos e de sua representação*. Tetos do Brasil. São Paulo: Editora Babel, 2011.

CALDEIRA, JORGE. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Brasil a História contada por quem viu. São Paulo: Mameluco, 2008.

CALDERÓN, Valentim. *A Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*. Universitas, Salvador, nº 11, p. 149-172, set./dez. 1971 (separata).

CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) *Manoel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

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*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de. et al. (Orgs.). *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801) – Bicentenário: “sem livros não há instrução”*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

CANELAS, Lucinda. *Gulbenkian recupera tesouro perdido de D. João V*. 3 de maio de 2004. <https://www.publico.pt/2004/05/03/culturaipsilon/noticia/gulbenkian-recupera-tesouro-perdido-de-d-joao-v-1192724>, consultado dia 31 de agosto de 2019.

CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos Bens Tombados no Brasil*. Rio de Janeiro, Expressão Cultural, 1987.

Carta de Pero Vaz de Caminha. Versão completa disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>, consultado em 17 de maio de 2019.

CARVALHO, Ayres de. *Pintores portugueses e estrangeiros de setecentos na Corte de D. João V*. In: *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750: Joanni Magnífico*. Lisboa, IPPAR, 1994.

CARVALHO, Helena Aparecida de. *São Brás do Suaçuí: memória e identidades culturais*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural. São João del-Rei: UFSJ, 2012, [manuscrito].

CASTRIOTA, Leonardo Barci. (Org.) *Casa de Câmara e Cadeia de Mariana: a recuperação de um patrimônio nacional*. Belo Horizonte: IEDS, 2012.

CAVALCANTE, Rita de Cássia, DANGELO, André Guilherme Dornelles. *Os pintores e a pintura ilusionista na transição do século XVIII e XIX na região do Campo das Vertentes*. Genius Loci – Lugares e Significados | Places and Meanings – volume 1, p. 395-406, 2017.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

COSTA, Antônio Gilberto. *Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2009.

- COSTA, Joaquim Ribeiro. *Toponímia de Minas Gerais*. Belo Horizonte: BDMG Cultural. 1977.
- COSTA, Lygia Martins. *Importância da capela-mor da Matriz de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 15.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *As filhas e Netas de Tiradentes*. In: Rio de Palavras e Memórias – Tiradentes 300 Anos. Tiradentes: Oficina de Teatro Entre & Vista, Mandala Produção, 2018, [manuscrito].
- CRUZ, Luiz Antonio da. e BOAVENTURA, Maria José. *Glossário do Patrimônio de Tiradentes*. Tiradentes-MG: IHGT, 2015.
- CRUZ, Luiz Antonio da. e BOAVENTURA, Maria José. *Manual de técnicas de preservação e manutenção de patrimônio*. Tiradentes: IHGT, 2016.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *A Casa Padre Toledo no cotidiano e na monumentalização*. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015, [manuscrito].
- CRUZ, Luiz Antonio da. *Serra de São José: educação patrimonial*. Tiradentes: Mandala Produção, 2016.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *O brutesco na Matriz de Santo Antônio de Tiradentes*. XIV Encontro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2019, [manuscrito].
- CRUZ, Luiz. Igreja de N. Sra. do Pilar / Tiradentes. Publicado em 6/8/2014. Disponível em: <https://virusdaarte.net/igreja-de-n-sra-do-pilar-tiradentes/>. Consultado em 1º de julho de 2020.
- CRUZ, Luiz Antonio da. *A pintura arquitetônica e decorativa da Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Prados-MG*. Rocalha – Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei. Ano I, vol. I, 2020.
- CUNHA, A.G. (Org.). *Vocabulário da Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: INL, Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, [manuscrito].
- DANGELO, André G. D.; FONTANA, Massimiliano. *Condicionantes para os procedimentos de conservação e restauro do Museu Casa Padre Toledo*. In: DANGELO, André G. D.; CUNHA, Alexandre M.; FIGUEIRA, Rodrigo M. *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração, artística e arquitetônica*. Fundação Robrigo Mello Franco Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 41-65.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- DE LA FLOR, Fernando R. *Imago – La cultural visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.

- DELAMARE, Alcibiades. *Villa-Rica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Revista da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Nº 20, 1958.
- DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, Edições Arquitetura, 1961, 2 v..
- DEL NEGRO, Carlos. *Bi-centenário de Nascimento do Pintor Manoel da Costa Ataíde*. Conferência proferida em Mariana, em 22 de setembro de 1962. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1962.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas) – pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Educação e Cultura, 1978.
- DEL PRIORI, Mary. *A importância dos arquivos no cotidiano do historiador*. In: Paisagens híbridas: fontes e escrituras da História. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- DESWARTES-ROSA, Sylvie. *O templo da pintura: Camões e Francisco de Holanda*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- DIAS, Fernando Correia. *Para uma sociologia do barroco mineiro*. Revista Barroco. Belo Horizonte, 1969.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: FAP, Unifesp Editora, 2012.
- ENGRACIA, Padre Julio. *Relação Chronologica do Sanctuario e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Geraes*. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1908.
- FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Relíquia da Terra do Ouro*. São Paulo: Graphicars – F. Lanzara, 1946.
- FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo-SP: Brasiliensia Documenta, Vol. Terceiro, 1962.
- FARNETI, Fausia. *A difusão na Europa da ilusão de óptica arquitetônica na época barroca*. In: A arquitetura do Engano (MELLO, Magno Moraes. Org.). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- FELISBERTO, Bráulio Gomes. *Francisco Xavier Carneiro: a trajetória, as etapas de produção e sua arte da pintura (1765-1840)*. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em História, na Área de História da Arte. Campinas-SP: UNICAMP, 2018, [manuscrito].
- FLOR, Susana Varela.; FLOR, Pedro. *Pintores de Lisboa – Séculos XVII e XVIII – A Irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe, 2013.
- FILGUEIRAS, Carlos A.L. *A Ciência e as Minas Gerais do Setecentos*. História de Minas Gerais – As Minas setecentistas. Belo Horizonte: Companhia do Tempo, Autêntica, 2007, v. 2, p. 159-185.

FONSECA, Gustavo Oliveira. *A atualização da tradição: arquitetura e arte religiosa em Itapecerica, MG (1757-1927)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018, [manuscrito].

FONSECA, Thaís Nívia de Lima. *História cultural e história da educação na América portuguesa*. Revista brasileira de história da educação, Nº 12, jul./dez. 2006, p. 53-73.

FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima. *O Antigo Regime nos trópicos – A dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FREIRE, Gilberto. *Casas de residência do Brasil. Introdução*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura e Educação, 1943, Nº 7.

FREIRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Editora Artenova, 1977.

FREIRE, Gilberto. *Casas de Residência no Brasil - Introdução*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Educação e Cultura, Nº 7, 1943.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Ed. Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

FROTA, Lélia Coelho. *Tiradentes: retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde – Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

FROTA, Lélia Coelho. *Promessas e milagres nas representações coletivas de ritual católico, com ênfase sobre as tábuas pintadas de Congonhas do Campo, Minas Gerais*. Brasília: Publicações da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 34, 1981.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Homens de Negócios – A interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas*. São Paulo: HCITEC, 2006.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Diálogos Atlânticos: Minas Gerais e as novas abordagens para o império marítimo português no século XVIII*. Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. Lisboa: UNL, 2005. Disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/ear/coloquio/comunicacoes/junia_ferreira_furtado.pdf, consultado em 24 de junho de 2020.

FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GARCIA, Josyany de Oliveira. *Reminiscências*. O Tamanduá Desaparecido. Itapecerica: Edição Nº 3, Ano II, abril de 2013.

GIANNETTI, Ricardo. *O ateliê de pintura de Honorio Esteves*. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê de Artista. Edição Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portelle, Rosângela de Jesus Silva, (Org.), Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

GIANNETTI, Ricardo. *Honorio Esteves*. dezenovevinte.net/bios/bio_he.htm, consultado dia 05 de março de 2020.

GIL, Antônio Carlo Amador. *O pensamento mestiço, Gruzinski, Serge*. Revista Brasileira de História. São Paulo, 2002, vol. 22, nº 44.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1991.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os ministérios do Rosário: visão, contemplação e invocação – Estudo icológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História da UFSJ. São João del-Rei: da Universidade Federal de São João del-Rei, 2017, [manuscrito].

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens – estudo sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *As técnicas de mineração nas Minas Gerais do século XVIII*. História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, Companhia do Tempo, 2007, vol. 2.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del-Rei (1831-1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

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

GUERRA, José Wilton. (Org.) *Equipamentos, usos e costumes da Casa Brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001, Fichário Ernani Silva Bruno, v. Construção.

Guia dos Bens Tombados IEPHA/MG. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014, 2 v.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

HILL, Marcos. *Reflexões sobre a pintura ilusionista parietal no período colonial mineiro*. Belo Horizonte: Revista Barroco, vol. 19, 2001-4, p. 257-272.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
IGA/ALEMGO. *As denominações urbanas de Minas Gerais – Cidades e vilas mineiras com estudo toponímico e da categoria administrativa*. Belo Horizonte: ALEMGO, 1993.

JARDIM, Luiz. *A pintura decorativa de algumas igrejas antigas de Minas*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1940, v. 3.

- JARDIM, Luiz. *A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1940, v. 4.
- JARDIM, Márcio. *Aleijadinho – Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006.
- KASSOY, Boris. *Origem e expansão da fotografia no Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- LAET, Carlos. *Em Minas*. São Paulo: Editora Globo, 1993.
- LEMOS, Celina Borges. (Org.). *Sylvio de Vasconcellos – textos reunidos: arquitetura, arte e cidade*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.
- LEVY, Hanna. *O valor artístico e o valor histórico: importante problema da história da arte*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN/Ministério da Educação e Saúde, 1940, v.4.
- LEVY, Hanna. *A propósito de três teorias sobre o barroco*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1941, v. 5.
- LEVY, Hanna. *A pintura colonial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1943, vol. 6.
- LEVY, Hanna. *Modelos europeus na pintura colonial*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1944, v. 8.
- LEVY, Hanna. *Retratos Coloniais*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN / Ministério da Educação e Saúde, 1945, vol. 9.
- LIBBY, Douglas Cole. GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *Reconstructing Freedom – Manumissions and Freedmen in the Parish of São José do Rio das Mortes, 1750-1850*. Varia História/Departamento de História, Programa de Pós Graduação m História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: UFMG, Fafich, 2003, Nº 30.
- LIMA, Pablo Luiz de Oliveira. *Marca de fogo: quilombos, resistências e a política do medo – Minas Gerais, Século XVIII*. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.
- LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. *Novena da Imaculada Conceição da Virgem Maria*. Mariana: Nihil Obstat & Imprimatur, 2011.
- LIMA JUNIOR, Augusto. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Editora Puc Minas, 2008, p. 252.
- LOBO, Lotus. *Depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2001.
- LOPES, Francisco Antônio. *Os palácios de Vila Rica – Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955, p. 135-138 e 278.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia & Editora da USP, 1975.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *O Rio do Quarto, 1869*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1880.
- MACHADO, José Alberto Simões Gomes. *O lugar da pintura no barroco português*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 17, 1993-6.

MACHADO, Lourival Gomes. *O Barroco em Minas Gerais*. Primeiro Seminário de Estudos Mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 1956.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII)*. João Pessoa: Saeculum – Revista de História [28], jan./jun., 2013, p. 83-104.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal / par Pierre-Jean Mariette*. Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança; Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Bibliothèque Nationale de France, 3 v.; 1º v.: Préfaces-études-notes-index/ introduction par Jacques Thuillier; 2º v.: Textes et tables-première partie; 3º v.: Textes et tables-deuxième partie, 1996-2003.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco – Análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 1997.

MARTINS FILHO, Amilcar Vianna. *Compromisso de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Claro Enigma, Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: PUC, Solar Grandjean de Montigny, MNBA, 1981.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor: A trajetória de João Nepomuceno Correia Castro & a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História. Linha de pesquisa: Narrativas, imagens e sociabilidades. Juiz de Fora-MG: UFJF, 2013, [manuscrito].

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Revista do IPHAN, Ministério da Educação e Cultura, 1974, Nº 27, II vols.

MARTINS, Tarcísio José. *Quilombo Grande – História de Minas que se devolve ao povo*. Contagem: Santa Clara Ed., 2008.

MELLO, Magno Moraes. (Org.) *A arquitetura do engano: perspectiva visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

MELLO, Magno Moraes. (Org.) *Ars, Techné, Technica – A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte, MG: Argvmntvm, 2009.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Baccharelli (1672-1745) e o chamado modelo Baquereliano*. *Ars, techné, Technica*. (Org.) Magno Moraes Mello. Belo Horizonte, MG: Argvmntvm, 2009, p. 108.

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

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no tempo do barroco*. Belo Horizonte: 2018, [manuscrito].

MELLO, Magno. *A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourença da Cunha (1740)*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 19, 2001-2004.

MELLO, Magno. *O elogio fúnebre de Vitorino Manuel da Serra: um quadraturista na Lisboa joanina*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 20.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum: As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: s.e., 2002, 604, 291 pp. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova Lisboa, [mimeo].

MELLO, Magno. *O tecto da igreja do menino-deus: um “processo operativo” na construção do espaço perspectivado*. Lisboa: Revista de História da Arte, Nº 5, 2008. Disponível em https://run.unl.pt/bitstream/10362/13240/1/ART_15_Varia_2.pdf, consultado em 04/8/2018.

MELLO, Magno. *A difusão do modelo baccharelliano no Brasil: António Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745)*. (Cura) FARNETI, Fauzia. e LENZI, De Anna. Realtá e Illusione Nell'Architettura Dipinta – Quadratura e grande decorazione nell'pittura di età barocca. Lucca: Alinea Editrice, 2005.

MELLO, Magno Moraes de. *O modelo pozziano na pintura de falsa arquitetura na obra do pintor-decorador Luís Gonçalves de Sena (1713-1790)*. IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. Campinas, 2008, p. 388-407.

MELLO, Magno Moraes de. *Os tetos pintados: uma moda decorativa através dos tempos*. Tetos do Brasil. São Paulo: Editora Babel, 2011.

MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MELLO, Suzy. *Pintura decorativa religiosa – apresentação de caso na Região Campo das Vertentes*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 12, 1982-3.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e ofícios banais: o controle dos ofícios mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide. Biografias de Artistas Mineiros*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, 1965.

MENEZES, Ivo Porto de. *Vãos na arquitetura tradicional mineira*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, 1964.

MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga*. Belo Horizonte: Barroco, Nº 13, 1984/5.

MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

MORAES, Fernanda Borges. *A rede urbana das Minas coloniais: na urdidura do tempo e do espaço*. Tese de Doutorado apresentado junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2005, [manuscrito].

MORAIS, Renata Nogueira de Gomes. *A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos “técnico-científicos” no tratado Arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa*,

1615. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2014, [manuscrito].

MORESI, Claudina Dutra. *Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde*. Manoel da Costa Ataíde – Aspectos Históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MOURÃO, Paulo Kruger Correa. *As igrejas setecentistas de Minas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1964.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. (Org.) *Hannah Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

NASCIMENTO, Alexandre Silva do. *O trabalho das câmaras e a disputa fronteiriça pelos vereadores das Vilas del-Rei*. Belo Horizonte: Belas Artes Gráfica e Editora Ltda., 2020.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebelo. *Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2013, RHAA 19, s/d.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Minho e Minas Gerais*. Braga: Câmara Municipal de Vieira do Minho, Libware, 2016.

OLIVEIRA HARDEN, Alessandra Ramos de. *Brasileiro tradutor e/ou traidor: Frei José Mariano da Conceição Veloso*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 23, p. 131-148, dez. 2009. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v1n23p131>. Acesso em: 29 set. 2019. doi: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v1n23p131>.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 10, 1978-9.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 12, 1982-3.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e rococó na arquitetura religiosa da Capitania de Minas Gerais*. In: História de Minas Gerais, As Minas Setecentistas. (Orgs. Maria Efigênia Lage de Resende e Luiz Carlos Villalta. Belo Horizonte: Autêntica, Companhia do Tempo, 2007, v. 2.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília, DF: IPHAN, Monumenta, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Os Passos de Congonhas e suas restaurações*. Brasília, DF: IPHAN, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 21, 1960.

OTT, Carlos. *José Joaquim da Rocha (1961)*. Rio de Janeiro: MEC-IPHAN; FAUUSP, 1978.

- OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo: MWM, 1982.
- PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- PAIVA, Eduardo França. *Mandioca, pimenta, aljôfares: trânsito cultural no império português Naturalia mirabilia*. In: STOLS, Eddy, THOMAS, Werner & VERBERCKMOES, Johan. (Org.). *Naturalia, Mirabilia & Monstruosa en los Imperios Ibéricos (siglos XV-XIX)*. 1ed .Louvain: Leuven University Press, 2006, v. 1, p. 107-122.
- PAIVA, Eduardo França. *Hibridismos, trânsito e imagens na formação do universo cultural brasileiro*. In: Juciene Ricarte Apolinário. (Org.). *Paisagens Híbridas: fontes e escrituras da História*. 1ed.Campina Grande: Editora UEPB, 2011, v. 1, p. 313-345.
- PAIVA, Eduardo França. ANASTASIA, C. M. J.. *Histórias, Imagens & Textos*. Belo Horizonte: Dimensão, 2008, v. 4.
- PAIVA, Eduardo França. *Milícias Negras e culturas afro-brasileiras: Minas Gerais, Brasil, Século XVIII*. In: XIV Encontro Regional de História – ANPUH-MG, 2004, Juiz de Fora. Anais Eletrônicos – XIV Regional de História – ANPUH-MG, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Icologia*. Lisboa: Editora Estampa, 1986.
- PATACA, Hermelinda Moutinho. *Mobilidades e permanências de viajantes no mundo português – entre práticas e representações científicas e artísticas*. Tese apresentada junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2015, [manuscrito].
- PAULA, Mara Raquel Rodrigues de. Pascoal. *Parente e a pintura setecentista em Portugal*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2011, [manuscrito].
- PEREIRA, Márcio Mota. *Saber e honra: a trajetória do naturalista luso-brasileiro Joaquim Veloso de Miranda e as pesquisas em história natural na capitania de Minas Gerais (1746-1816)*. Belo Horizonte: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018, [manuscrito].
- POHL, Johan Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: E. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- POLLIO, Vitruvius. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- QUEIROZ, Maria da Graça Soto. *Tiradentes – Minas Gerais*. Brasília, DF: IPHAN/Monumenta, 2010.
- RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.
- RAMOS, Vanessa. *A alforria comprada pelos “escravos da religião” (Rio de Janeiro – 1840-1871)*. *História Social*. Campinas-SP, Nº 13, 2007, p. 121-137.

REIS, Vítor Manuel Guerra dos. *O rapto do observador: percepção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006, [manuscrito].

RESENDE, Maria Efigênia Lage. Estudo crítico. *Geografia histórica da Capitania de Minas Gerais – Descrição geográfica, topográfica, histórica e política da Capitania de Minas Gerais, Memória histórica da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: SEP, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Culturais, 1995.

REZENDE, Marco Antônio Penido de. *Técnicas construtivas históricas: seu registro, sua documentação*. Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte: Annablume, IEDS, 2011.

RIBEIRO, Myriam. *A pintura de perspectiva em Minas Colonial*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 10, 1978-9.

RIBEIRO, Nelson Pôrto. *Subsídios para uma história da construção luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Pod Editora, 2013.

RIEL, Silvio Van. *Problemas de conservação da arquitetura pintada sobre reboco ou suportes de madeira entre os séculos XVII e XVIII*. In: *Arquitetura do Engano*. (Org.) Magno Moraes Mello. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

ROCASSECA, Pietro. *Le due regole della prospettiva*. In: *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph L. Frommel, Christof Thones, Electa, s/d.

ROCHA, José Joaquim da. *Geografia Histórica da Capitania de Minas Gerais. Descrição, geográfica, topográfica, histórica e política da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

ROCHA, Tássia Christina Torres. *O Pensamento Preservacionista no século XIX: O pioneirismo de Honório Esteves*. TCC apresentado à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal Minas Gerais, Campus Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro. Ouro Preto: IFMG, 2017, [manuscrito].

RODRIGUES, J. Wash. *A casa de moradia no Brasil antigo*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultural, 1945, Nº 9.

RODRIGUES, Wesley Fernandes. *Fragmentos de um quadro ou o que as migalhas do cotidiano nos contam: prática votiva no mundo luso-brasileiro (séculos XVIII e XIX)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História Social da Cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2018, [manuscrito].

ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de D. João V – Revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e Emboabas no coração de Minas – Idéias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROMEIRO, Adriana. *A Guerra dos Emboabas: novas abordagens e interpretações*. História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas, v.1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem ao Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853 *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

SALAZAR-SOLER, Carmem. *Passeurs, um conceito estimulante para una investigacion andinista*. CNRS, Cerma/mondes Américains UMR 8168, 2017. Consultado em junho de 2020. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02319842/document>.

SALLES, Fritz Texeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil – 1500-1627*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

SALVADOR, Natalia Casagrande. *Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: A construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em História, na área de concentração História da Arte. Campinas-SP: UNICAMP, 2015, [manuscrito].

SANFELICE, Pérola de Paula. *Amor e sexualidade em ruínas: as pinturas da Deusa Vênus nas paredes de Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2012. [manuscrito].

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, [manuscrito].

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Joaquim José da Natividade: pintor do período colonial mineiro*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 20, 2012-3.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 12, 1982-3.

SANTOS, Francisco dos. *José Joaquim Viegas de Menezes – precursor da gravura em Minas*. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, Nº 2.

SANTOS, Paulo F.. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Actas do V Colóquio Internacional de Estudo Luso-Brasileiro. Coimbra, 1966.

SANTOS, Paulo F.. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Fundação Educacional Rosemar Pimentel/Barra do Piraí-RJ, 1977.

SANTOS, Rogéria Olímpio. *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2015, [manuscrito].

SERRÃO, Vitor. *A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 15, anos 1990-2.

SERRÃO, Vitor. *A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial*. Belo Horizonte: Revista Barroco, Nº 18, 1997-2000.

SERRÃO, Vitor. *A Cripto-História da Arte: Análise de obras de arte inexistente*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SERRÃO, Vitor., et al. *A Universidade de Coimbra – O tangível e o Intangível*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

SILVA, Gian Carlo de Melo. *Ocidentalização e mestiçagem no mundo novo: um olhar teórico-metodológico sobre a formação social do Brasil colônia*. Ano IV, Nº 4, 2004/06/07. Consultado em 1º de junho de 2020. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/viewFile/110019/21942>

SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula – Estudo iconológico de forro da Igreja de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José del-Rei – 1793-1824*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de São João del-Rei, 2012, [manuscrito].

SILVA, Kellen Cristina. *O caminho das flores estudo iconológico sobre a “Escola do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c. 1785 – c. 1841)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: 2018, [manuscrito].

SILVA, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo na pintura de perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: 2012, [manuscrito].

SILVA, Mateus Alves. *Usos do tratado de Andrea Pozzo na produção artística em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)*. Discurso e imágenes del barroco ibero-americano. Santiago de Compostela e Sevilla: Andavira Ed., 2019, Vol. 8.

SMITH, Robert C. *Arquitetura civil do período colonial*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1969, v. 17.

SMITH, Robert C. *Dois tábuas votivas do Norte de Portugal*. Actas do V Colóquio Internacional de Estudo Luso-Brasileiro. Coimbra, 1966.

SMITH, Robert C. *Igrejas, casas e móveis – Aspectos de arte colonial brasileira*. Recife: MEC; Universidade Federal de Pernambuco, 1979.

SOBRAL NETO, Margarida. *O papel da mulher na sociedade portuguesa setecentista, contributo para o seu estudo*. In: Diálogos oceânicos – Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Notícias do Brasil (1587)*. São Paulo: Departamento de Assuntos Culturais do MEC, 1974.

SOUZA, Venessa Taveira de. *Passos de Rua: cenários religiosos urbanos em Tiradentes e São João del-Rei*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2019, [manuscrito].

SOUZA, Venessa Taveira de. *Experiência de fiscalização e restauração de elementos artísticos e integrados. Estudo de caso V Matriz de Conceição do Mato Dentro*. Belo Horizonte: IEC, PUC Minas, Pós-graduação Lato Sensu, 2019, [manuscrito].

SOUZA, Wladimir Alves de. *Guia dos bens tombando: Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

TAUNAY, Affonso de E. *História das bandeiras paulistas*. São Paulo: Melhoramentos. 1961, v.1.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *Antonil e sua obra – estudo bibliográfico, 1921*. Prefácio de Cultura e Opulência do Brasil. São Paulo: Ed. Itatiaia; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

TELLES, Augusto da Silva. *Um monumento do barroco mineiro: A igreja Matriz de Santo Antônio de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, Conselho Federal de Cultura. Ano III, Nº 10, 1971.

TELLES, Augusto da Silva. (Et al.) *O Patrimônio Construído – As 100 mais belas edificações do Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

TIRAPICOS, Luís Artur Marques. *Ciência e diplomacia na corte de D. João V: a acção de João Baptista Carbone, 1722-1750*. Tese apresentada para a obtenção do título de doutoramento em História e Filosofia da Ciência. Lisboa: Faculdade de Ciência, Universidade de Lisboa, 2017, [manuscrito].

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Ouro Preto: Est. de Minas Gerais, 1958.

TRINDADE, Jaelson Bitran. *O Império dos Mil Anos e a arte do “tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 11-91. jul.- dez. 2010.

TRINDADE, Jaelson Bitran. *Arte e sociedade: o Barroco no Brasil*. Revista Barroco. Belo Horizonte, Nº 15, 1990/02.

URIAS, Patrícia. *Francisco de Lima Cerqueira: A atuação do mestre português em Minas Gerais entre os anos de 1754 e 1808*. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. Belo Horizonte-MG, 2017, [manuscrito].

VALE, Dario Cardoso. *Memória Histórica de Prados*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1985.

VALADARES, Clarival do Prado. *O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1969, v. 17.

VALADARES, Clarival do Prado. *Revelação ótica do barroco mineiro*. Catálogo da Exposição fotográfica. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1973.

VALTHIER, L. L. *Casas de residência no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, Nº 7, 1943.

VASCONCELLOS, Diogo. *A arte em Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letra, 1934.

VASCONCELOS, Diogo. *História Antiga de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editoria Itatiaia, 1999.

VASCONCELLOS, Salomão de. *Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultural e Educação, Nº 4, 1940.

VASCONCELOS, Salomão de. *Ataide – pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

VASCONCELOS, Salomão de. *Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII*. Rio de Janeiro: Revista do SPHAN – Ministério da Educação e Saúde, Nº 4, 1940.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade – ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VASCONCELLOS, Sylvio de.; LEFÉVRE, Renée. *Minas: cidades barrocas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1979.

VEIGA, José Pedro Xavier da. *Efemérides Mineiras – 1664-1897*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, Fundação João Pinheiro, 1998.

VELOSO, Betânia R.; NEVES, Anamaria, R. A.; LAMPERT, Denise; SANTOS, Ramon, V.; MORESI, Cláudia M. D.. Crônicas de um processo: Casa do Padre Toledo e os históricos de suas restaurações. In: DANGELO, André G. D.; CUNHA, Alexandre M.; FIGUEIRA, Rodrigo M.. *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração, artística e arquitetônica*. Fundação Robrigo Mello Franco Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 69-91.

Velloso, Herculano. *Ligeiras memórias sobre a Vila de São José nos tempos coloniais*. Tiradentes: IHGT, 2013.

VELPI, Victor. *Temperança arquitetônica: Espanha e Roma, 1700-1759*. Madrid: Taylor e Francis, 2015.

VENÂNCIO, Renato Pinto. *Antes de Minas: fronteiras coloniais e populações indígenas*. In: História de Minas Gerais, As Minas Setecentistas. (Orgs. Maria Efigênia Lage de Resende e Luiz Carlos Villalta. Belo Horizonte: Autêntica, Companhia do Tempo, 2007, v. 1.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

DICIONÁRIOS

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, Rio de Janeiro, 1995.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1985.

CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Clave. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM, 8ª edición, 2006.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Ministério da Educação e Instituto Camões, 2001.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos*. São Paulo: Globo, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

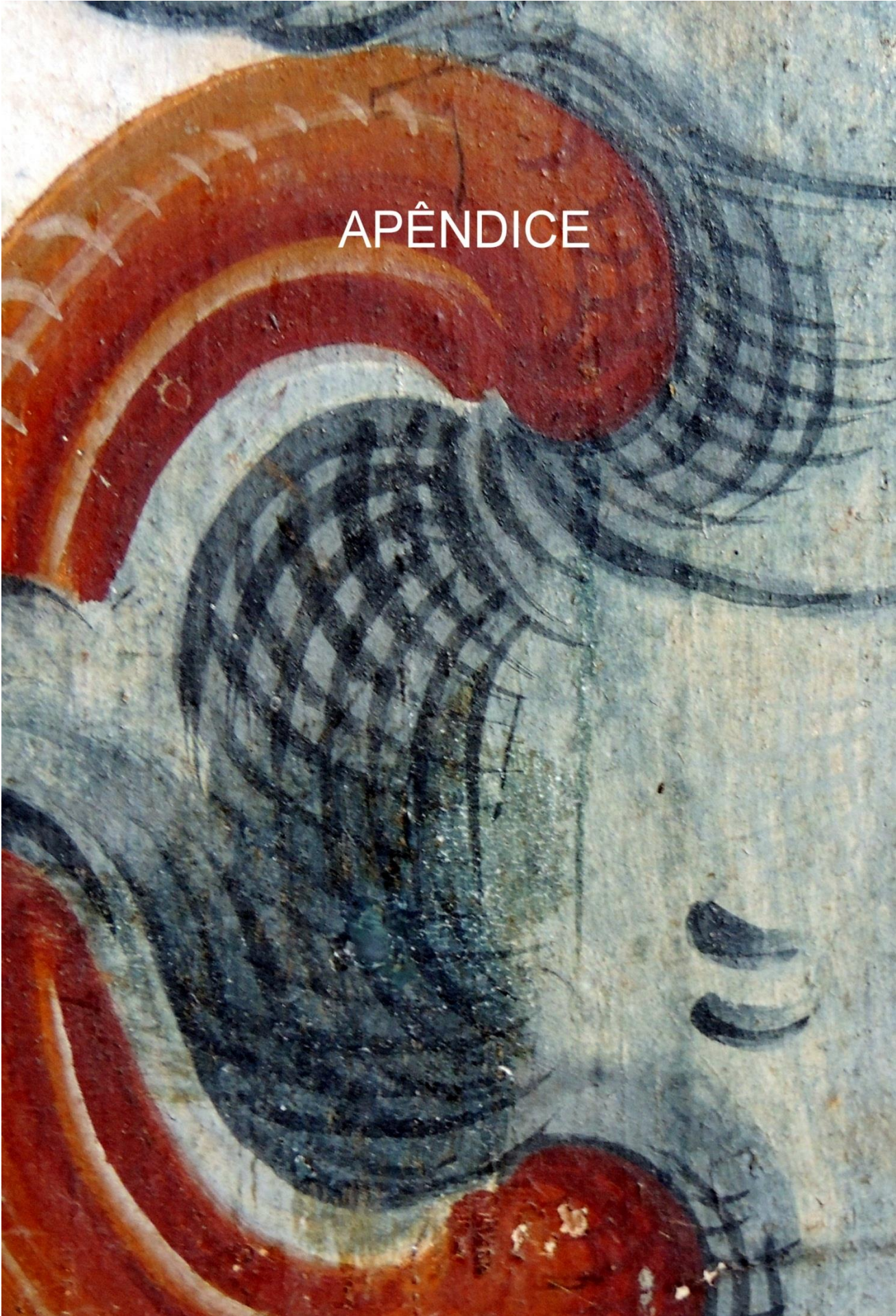
KASSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ROMEIRO, Adriana e BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais – Período Colonial*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

VAINFAS, Ronaldo. (Direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SAINT-ADOLPHE, J.C.R. *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014.



GLOSSÁRIO

A

ÁBACO

Parte superior do capitel de uma coluna, em geral de forma quadrada.

ABADE

Título clerical dado a um superior de uma abadia, quem faz a governança de uma abadia e dedica-se à vida monástica. O mesmo é adotado à mulher que tem função similar em um mosteiro, a abadessa.

ABAIXA–VOZ

Cobertura de púlpito que serve para direcionar e distribuir melhor a voz do orador/pregador para os fiéis.

ABALCOADO

Em forma de balcão, podendo ser fictício, como os utilizados nas pinturas arquitetônicas, ou aqueles encontrados em fachadas de imóveis.

ABÓBADA

Cobertura arqueada em forma de arco usada para cobrir espaços compreendidos entre muros, pilares ou colunas. Existem soluções variadas de abóbadas como a em forma de arco pleno, de plena volta, de berço, de aresta, de canudo, facetada, cilíndrica de canhão. Há ainda outras formadas geradas a partir de arcos e recebem nomes específicos.

ABÓBADA DE ARESTA

É a composta formada pela interseção perpendicular de duas abóbadas, formando arestas diagonais arqueadas.

ABÓBADA DE BERÇO

Abóbada de seção transversal semicircular. Também chamada de abóbada cilíndrica.

ABOBADILHA

Abóbada em forma de semicilindro, em geral construída com tijolos.

ABSIDE

Nicho ou recinto semicircular ou poligonal, de teto abobadado, geralmente situado nos fundos ou na extremidade de uma construção ou de parte dela.

ACANTO

Elemento ornamental inspirado na planta do mesmo nome, geralmente usado para encimar colunas, presente no capitel coríntio e frequentemente encontrado nas talhas do período barroco.

ACROTÉRIO

1. Ponto mais elevado de uma construção. 2. Pequeno pedestal colocado no frontão ou em platibandas, como apoio de cruz, estátuas ou esculturas.

ADAMASCADO

Tipo de tecido do Oriente, vindo de Damasco, com ornatos formados na própria trama. Usa-se este termo para elementos ornamentados por ele, pintados em paredes e madeira para substituir o seu uso, pois além de raro, era muito caro no século XVIII. O adamascado, ou pintura têxtil, foi amplamente utilizado para ornamentar camarins e frontões de retábulos.

ADRO

Pátio situado em frente ou em torno das igrejas e capelas, delimitado por muro ou grade.

ADUELA

Pedra talhada que arremata o centro de arcos ou abóbadas.

AGULHA

1. Arremate de torres de igrejas e capelas. 2. Peça cilíndrica de madeira usada para travar o taipal, na técnica de taipa de pilão.

AJUDANTE

Ofício, dignidade ou cargo de que servia como auxiliar, ou agente de um superior, ou ainda de um mestre.

ALDRABA / ALDRAVA

Argola de ferro, simples ou trabalhada usada para chamar atenção do morador quando batida contra a porta.

ALETA

Voluta ou curva com que se atenua a dureza dos ângulos retos de um frontão.

ALFAIA

Conjunto de paramentos, roupas, pratarias e utensílios utilizados nas cerimônias religiosas nas igrejas e capelas.

ALFERES

Oficial militar de primeiro posto entre os superiores. Cargo da tropa de linha entre os auxiliares e as ordenanças. Alguns pintores mineiros receberam o título de alferes, como o Manoel da Costa Ataíde e Manoel Victor de Jesus.

ALFORRIA

Liberdade concedida ao escravo pelo seu senhor, ou adquirida. Liberdade ou libertação relativamente a qualquer jugo ou domínio; emancipação.

ALMOFADA

Trabalho em relevo sobre madeira na superfície plana de portas e janelas.

ALMOTACÉ / ALMOTACEL

Juiz eleito pelo Senado das Câmaras para autorizar e fiscalizar demandas relativas às obras de construção.

ALTAR DE ÂNGULO

Altar que ocupa um dos ângulos da nave de igreja ou capela.

ALTAR COLATERAL

Altar que se encontra em um dos ângulos da nave da igreja.

ALTAR-LATERAL

Altar situado ao longo da nave.

ALTAR-MOR

Altar ou retábulo principal de uma igreja ou capela situado ao fundo da capela-mor para abrigar e homenagear o padroeiro.

ALTEADO

Elemento em maior altura, elevado, levantado.

ALVENARIA

Construção efetuada de uma certa quantidade de diversos materiais naturais ou fabricados, como pedra, tijolos ou blocos de cimento, normalmente com o uso de argamassa como agente aglutinante.

AMBIÊNCIA

Espaço arquitetonicamente organizado e animado, que constitui um meio físico e, ao mesmo tempo, meio estético ou psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades, ambiente.

ANAMORFOSE

Recurso da óptica – imagem deformada ou grotesca, projetada de certo ângulo. Utilizada em diversos tetos com pinturas de quadratura ou arquitetônica.

ANDAIME

Estrutura armada em madeira ou em metal (aço, alumínio) com estrado, sobre o qual trabalhadores atuam, sejam os pedreiros, carpinteiros, entalhadores, douradores, pintores ou restauradores.

ANJO

Elemento ornamental muito empregado na decoração de igrejas mineiras tanto no interior quanto no exterior. É aplicado em retábulos, tronos, arcos, colunas e portadas. É muito utilizado na composição das cenas dos tetos pintados.

APAINELADO

Superfície composta de painéis ou de almofadas, destacadas por molduras. Teto apainelado.

ARABESCO

É uma combinação elaborada de formas geométricas frequentemente semelhantes às formas de plantas. Ornato de origem árabe, no qual entrelaçam ramagens, folhas, flores, frutos, guirlandas e cornucópias; utilizado na pintura ornamental do teto do coro da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes-MG.

ARCAZ

Móvel de grande proporção, com gavetões, usado em sacristias de igrejas para guardar os paramentos, toalhas e acessórios religiosos diversos; alguns são ricamente entalhados.

ARCO PLENO

Diz-se de arco que tem o perfil de uma semicircunferência.

ACÓLITO

É um membro da Igreja Católica, instituído ou não; auxiliar dos ministros ordenados nas ações litúrgicas, sobretudo na celebração da Santa Missa. É um ministério próprio dos homens, porém podem ser aceitas mulheres para acolitar.

ARBALETA

Coroamento em forma dessa arma medieval ou de canga de boi, utilizada em retábulos e se tornou característico dos retábulos do Mestre Francisco Vieira Servas.

ARCADA

Conjunto de arcos próximos; construção em forma de arco; sucessão de arcos contíguos.

ARCARIA

Série de arcos; conjunto de arcos que dão sustentação a uma obra; o mesmo que arcada.

ARCO

Elemento de construção em forma de curva para ligar vãos entre colunas e pilastras, muito utilizado em retábulos de altares.

ARCO ABATIDO

Arco formado por segmento de círculo menor que 180°.

ARCO-CRUZEIRO

Arco de entrada da capela-mor e que a separa da nave de uma edificação religiosa.

ARCO PLENO

Arco que tem o perfil da circunferência completa e perfeita.

ARMAS

Emblemas oficiais de poderes do Estado ou ordens religiosas, pode aparecer esculpidos, recortados, entalhados ou pintados em brasões e escudos.

ARQUITETURA EFEMERA

Construção de caráter efêmero, para celebrações religiosas fúnebres (em caso de morte de reis e rainhas) ou festivas (e caso de casamentos reais ou batizados). Cenários para festas públicas, geralmente se utilizando da pintura.

ARQUITRAVE

Parte principal do entablamento entre o friso e o capitel da coluna, sobre a qual assenta.

ARQUIVOLTA

Ornato em contorno ou que acompanha a forma do arco.

ARRANQUE

Primeira aduela do arco que se apoia diretamente na imposta.

ARREBATAMENTO

Que arreбата, que encanta, deslumbra; que entusiasma fortemente.

ARREMATE

Parte que finaliza algum elemento ou etapa da construção.

ARREPENDIMENTO

Trata-se de termo usado nas artes visuais, especialmente em pintura, quando o autor decide mudar certos elementos da composição pictórica, seja na cor ou na forma.

ARTESOADO

Solução para forro trabalhado, pode ter formas diferentes compondo-o, as vezes possuem cenas pintadas e emolduradas. Quando é composto por formas quadradas ou mesmo retangulares é designado como caixotão.

ASCENSÃO

Ato de elevar, ou elevar-se; subir, passar para um nível mais alto. Elevação de Cristo ou da Virgem Maria ao céu, cenas frequentemente pintadas em tetos de igrejas e capelas.

ASSIMETRIA

Falta de simetria ou proporção entre desenhos, pinturas e esculturas. Característica acentuada na ornamentação do estilo Rococó, presente nas rocalhas pintadas por Manoel Victor de Jesus em diversas edificações em Tiradentes-MG e região.

ATLANTE

Figura ou parte da figura de homem esculpida ou pintada com base de sustentação de coluna, pilastra, arco, coro e outras peças.

ATRIBUTO

Símbolo, insígnia ou qualquer elemento que, numa escultura, pintura, desenho ou gravura, servem para identificar determinado santo ou personagem.

ÁTRIO

1. Entrada ou vestíbulo de uma edificação religiosa ou civil. **2.** Pátio interno de uma construção.

AUREOLA

Círculo dourado que rodeia a imagem de Cristo, ou seus símbolos, e se tornou extensiva à cabeça ou imagem da Virgem Maria, de santos e de anjos; pode aparecer entalhada ou pintada; resplendor.

AUTO DE ARREMATAÇÃO

Documento de contrato com as condições para a execução de obras arquitetônicas, ornamentação ou pintura, inclusive com a remuneração correspondente e as condições tanto para o comitente quanto para o contratado.

AZULEJO

Ladrilho de louça vidrado em sua face aparente, usado como revestimento, impermeabilização e ornamentação de paredes. Como era difícil chegar ao interior do Brasil, inclusive em Minas Gerais, o azulejo era pintado, a imitar seu uso em Portugal. Alguns pintores como Manoel da Costa Ataíde e Manoel Victor de Jesus pintaram barrados que imitavam azulejaria.

B

BÁCULO

Em sentido lato, é um tipo de cajado usado pelos pastores para se apoiarem ao andar e para conduzir o rebanho. É um bastão com a parte superior em forma de voluta, uma das principais insígnias de abades, abadessas e bispos. Objeto que faz alusão ao cajado como símbolo do pastor que guia seu rebanho.

BALAUSTRADA

Conjunto de balaústres utilizado para dividir ambientes.

BALAUÍSTRE

Elemento vertical, em forma de coluna ou pilar, para sustentar corrimão ou peitoril; pode ser torneado ou recortado.

BALCÃO

Sacada, geralmente com balaústres, em fachadas de pisos superiores das construções, cujo acesso se faz por uma janela rasgada por inteiro. Muro que cerca os tetos ilusionistas, as vezes de onde são instaladas as sancas, balaustradas, pilastras, colunas, grinaldas, figuras e outros elementos; o mesmo que muro-parapeito.

BALDAQUINO

Tipo de dossel com ou sem cortinas, apoiado em colunas, usado para embelezar tronos, andores, leitos etc; baldaquim.

BANQUETA

Primeiro degrau acima da mesa do altar, onde se colocam castiçais com velas de cera, tem o crucifixo ao centro.

BARRETE

Barrete eclesiástico ou litúrgico é uma veste litúrgica usada pelo clero e pelos seminaristas durante celebrações litúrgicas e/ou sempre que estejam de vestes corais ou sagradas para cobrir a cabeça. Tem vários formatos, mas o mais comum é o de forma quadrada com três palas na parte superior e com borla ao centro.

BATEFOLHA

Bater a folha de ouro ou de prata para ser utilizada em acabamentos de talha e outros; o ofício de batedor de folhas era exercido em Portugal.

BATISTÉRIO

Espaço localizado no interior das igrejas ou capelas destinado à administração os sacramentos do batismo, onde se encontram a pia batismal e o oratório dos santos óleos.

BEIRAL

Parte do telhado projetada sobre as paredes exteriores de uma edificação, para protegê-la das águas pluviais, afastando-as das paredes. Há diferentes tipos: cachorro, cimalha e beirasseveira.

BOLACHA

Tipo de torneado usado em balaustradas e mobiliários.

BOLO ARMÊNIO

Argila vermelha empregada em pintura ou como base de preparação da talha em madeira para receber o acabamento com folha de ouro.

BOMBEADO

Recurso utilizado na arquitetura, especialmente nas fachadas de igrejas, bombear dar a forma arredondada

BORLA

Ornato em forma de pependentes, usado nas talhas para ornar dosséis. Também usado em pintura de cenografias.

BRUTESCO

A designação dada ao estilo pictórico e escultórico onde predomina a representação artística de figuras de animais, ou humanas, entrelaçados entre folhagens, flores, frutos, grutas, penhascos ou paisagens agrestes.

BRUNIDO

Processo mecânico de polimento, a que se deu lustro; a que se fez brilhar por alisamento e polimento.

BULA

A bula pontifícia é um alvará expedido pelo papa ou pontífice católico, com força de lei eclesiástica, pelo qual se concedem graças e indulgências aos que praticam algum ato meritório.

C

CAIAÇÃO

Processo rústico de pintura à base de água e cal, usado puro ou com pigmento.

CAIXA DE ESCADA

Espaço ocupado pelas escadas de uma construção, desde o pavimento inferior até o último degrau.

CAIXA DE PÚLPITO

Nome dado a estrutura que circunda o púlpito, usada como guarda-corpo, parapeito; tambor.

CAIXÃO

Forro dividido em partes retangulares por meio e vigas que se cruzam.

CAIXOTÃO

Sistema utilizado nas capelas e igrejas da primeira metade do século XVIII para a forração e ornamentação dos tetos. Estes forros eram formados por painéis quadrados ou retangulares emoldurados.

CÁLICE

1. Bacia ou tanque de chafariz em forma de cálice. **2.** Símbolo da Eucaristia. **3.** Copo.

CAMARIM

Nicho ou vão localizado em retábulo-mor ou retábulo-colateral, onde é armado o trono para abrigar o orago – o santo de devoção; geralmente recebe ornamentação com talha, douramento e pintura.

CAMBOTA

Forma semicircular em madeira para a armação de arcos e abóbadas; estrutura de madeira para receber o teto.

CANCELO

Objeto fixo ou portátil que separa a capela-mor do corpo da nave e ainda esta dos demais altares colaterais.

CANELADO

Objeto ornado com formas em caneluras ou sulcos em meia-cana.

CANELURA

Cavidade em forma de canaleta que ornamenta no sentido vertical colunas, pilastras de retábulos, ou arco-cruzeiros; meia-cana, caneleira.

CANTARIA

Pedra lavrada ou aparelhada em formas diversas, para uso em construções; cantaria é o ofício ou arte de talhar blocos de rocha bruta para a construção. O profissional desse ofício chama-se canteiro.

CAPELA

Construção religiosa de pequeno ou grande porte, com ou sem torres; templo que não tem a função de igreja matriz; recinto de uma igreja que tem um altar particular.

CAPELA-MOR

Capela principal, onde fica o retábulo-mor de uma igreja ou de uma capela.

CAPITEL

Remate de coluna que coroa o fuste e sustenta o entablamento; de acordo com as ordens arquitetônicas, os principais são cinco: compósito, coríntio, dórico, jônico e toscano.

CARAPINA

Carpinteiro; oficial de carpintaria; solução para execução de retábulos, nichos e outros elementos ornamentais em madeira recortada, pintada ou não.

CARIÁTIDE

Figura de mulher de corpo inteiro ou meio corpo, esculpida ou pintada que serve de suporte de arquitetura, assume o lugar de coluna ou pilastra de sustentação.

CARNAÇÃO

Pintura cor de carne aplicada na parte desnuda do corpo das imagens; geralmente feita com pintura a óleo e polida. O ofício desse trabalho é carnador. Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro foram exímios carnadores.

CARRARA

Cara, máscara entalhada ou pintada; mascarão.

CARTA PATENTE

Carta, documento oficial entregue por um monarca ou governador autorizando a prática de um ofício; autorização para ocupar determinado cargo; que confere um título a determinada pessoa.

CARTELA

Motivo ornamental, pintado ou esculpido, em forma de escudo, moldura ou pergaminho, quase sempre destinado à inscrição de uma legenda, inserção de uma identificação ou a assinatura do artista; cartão, cartucho, cártula.

CASTIÇAL

Peça com abertura na parte superior que tem a função de sustentar vela; muito utilizado em igrejas, capelas e determinados recintos. Eram feitos de materiais diversos, como a prata, estanho, madeira entalhada ou recortada, podiam ser policromados e dourados.

CENOGRAFIA

Arte de projetar cenários para peças de teatro e celebrar efemérides diversas; as cenografias criam ambientes, espaços externos e internos, de acordo com as regras da perspectiva. Pintura que representa uma imitação. O criador de cenografias é o cenógrafo.

CENOTÁFIO

Monumento fúnebre erigido à memória de alguém, mas que não lhe encerra o corpo; usado nas efemérides.

CHINESICES

Elemento ornamental, pintura em vermelho, azul, preto e ouro, à maneira oriental. *Chinoiserie* - “Não se trata de arte chinesa, mas sim de arte achinesada, arte de aparência, não de essência”, conforme escreveu José Roberto Teixeira Leite. Segundo ele, é um modismo que surgiu na França na década de 1720 a partir de um encantamento com as artes do Oriente.

CIMALHA

Acabamento superior da parede no encontro com o forro, beiral. A cimalha tem função ornamental, algumas recebem apliques entalhados; muitas são pintadas e recebem policromia de fingimento.

CIRCULARIDADE

Circularidade é uma palavra derivada de circular; o mesmo que o transitar de homens, ideias, obras de arte, livros, gravuras e outros.

COARTAÇÃO

Coartação, prestação, troca de um escravo por outro cativo. O coartamento foi comum em Minas, no período aurífero. Enfim, processos diversos que poderiam ser os acordos estabelecidos entre o escravo e o senhor para que aquele pudesse efetuar a compra de sua alforria.

COLUNA

Elemento de sustentação arquitetônica, de formato circular. São formadas pela base, fuste e capitel.

COLUNATA

Na arquitetura é uma longa sequência de colunas ligadas em entablamentos, que frequentemente constituem um elemento autônomo; a colunata é também usada na pintura de arquitetura fingida.

COLUNETA

Coluna pequena e estreita, geralmente aplicada em um pilar.

COMITENTE

A parte que contrata um serviço ou uma obra, de acordo com um “termo”.

COMPROMISSO

Estatuto que rege determinada irmandade, confraria ou arquiconfraria; nele consta os objetivos e diretrizes a serem cumpridos.

CONCHA

Objeto ou ornato na forma de uma concha; formas conchóides ou concheadas. Motivo predominante na ornamentação barroca e rococó.

CONSISTÓRIO

Cômodo no interior de uma igreja ou capela onde os religiosos e irmão se reúnem, geralmente ficam próximos às sacristias ou dos retábulos das irmandades.

CONSOLO

Peça saliente e ornada, em pedra ou madeira, para sustentar objetos variados, como estátuas ou vasos; móvel de sala, onde se colocam objetos ornamentais.

CONTRACURVA

Curva que se associa a uma outra, de direção oposta à sua.

CORNIJA

Moldura sobreposta saliente usada para arrematar a parte superior de paredes, móveis e outras superfícies.

CORNUCÓPIA

Vaso corniforme, com uma abundância de frutas, flores e fitas; antigo símbolo da fertilidade, riqueza, abundância, que simboliza também a agricultura e o comércio; ornato usado na pintura, talha e na arquitetura, principalmente entre os séculos XVII e XVIII.

CORO

Na arquitetura, é um balcão situado acima da porta central das igrejas e capelas, local destinado aos músicos e cantores que participam das cerimônias religiosas.

COROAÇÃO

Cerimônia de devoção a Nossa Senhora realizada em maio, mês de Maria, quando acontece a sua coroação simbólica por crianças vestidas de anjos, que entoam cânticos e orações. A cena da Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade foi representada por diversos pintores mineiros, especialmente em tetos.

COROAMENTO

Parte superior ou remate para ornamentar retábulos, chafarizes e outros elementos arquitetônicos.

CORTINADO

Conjunto de cortinas que ornam os retábulos. Há cortinado entalhado e policromado que desce do dossel, há ainda o cortinado pintado, de fingimento têxtil.

CORUCHÉU

Pináculo ornamental geralmente de pedra ou argamassa que coroa torres.

COXIA

Espaço entre as paredes laterais da nave de uma igreja ou capela e a área da nave, separados por balaustrada ou cancelos.

CRAVO

Tipo de prego forjado em ferro para prender peças de madeira e ferragens nas estruturas de madeiras. Muito utilizado para afixar as tábuas dos tetos. Pode ser também um instrumento musical.

CREDÊNCIA

Pequena mesa próxima ao altar, onde são colocados os acessórios litúrgicos: cálice, galhetas e outros.

CUMEEIRA

Parte mais alta dos telhados, de onde partem as águas pluviais.

CUNHAL

Ângulo externo e saliente, formado por duas paredes convergentes, feito em madeira, pedra ou argamassa, de acordo com os materiais empregados na edificação. Alguns cunhais foram ornamentados com pinturas de fingimentos marmóreos.

CÚPULA

Parte superior semiesférica, usada como cobertura em torres de edificações religiosas e outras.

CUSTÓDIA

Peça de culto católico, usada para expor à adoração a hóstia consagrada. Geralmente é encimada por uma cruz. Também utilizada nas procissões de Corpus Christi.

DATA

Designação de área de terra legalmente demarcada pela Coroa Portuguesa, destinada a indivíduos interessados em exploração minerária, equivalente a 66 m². Para receber uma data inteira, o proprietário deveria ter mais de 12 escravos e a cada um destes cabia 5,5 m² para minerar.

DEBUXO

Desenho que representa apenas os primeiros traços de uma obra de pintura, escultura, arquitetura etc; esboço, rascunho.

DECORO

Conjunto de preceitos seculares da Arquitetura e do Urbanismo. Servia para orientar os construtores, desde o processo de escolha para a implantação das obras até alcançar o resultado, dentro das normas para a formosura, asseio, elegância, decência, engenho, enfim, o decoro.

DECRETO 25

Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

DE LEI

Autêntico, de qualidade superior.

DEMÃO

Nome dado a cada uma das camadas de tinta ou caição sobre paredes, móveis e outros objetos.

DESCAMINHO

Ato de levar mercadorias legais por via clandestina, sem passar por registros e alfândegas. Difere do contrabando que comercializava gêneros proibidos por lei.

DOMO

Cúpula convexa ou arredondada, é a parte superior do edifício em formato circular, uma cúpula convexa ou arredondada, no alto de uma construção, que propicia iluminação e ventilação.

DOSSEL

Armação entalhada em madeira, com bordas franjadas, em forma de pequeno teto integrado ao camarim ou tribuna do trono de um retábulo. O dossel também é chamado de sobrecéu, formado por baldaquim e sanefa.

DOURAMENTO

Processo de revestimento em ouro de peças ornamentais, retábulos, imaginária e outros objetos. A pessoa que faz o douramento é o dourador.

E

ECLÉTICO

Movimento artístico e arquitetônico que buscava interpretar e copiar modelos anteriores, para criar novas linguagens. Predominou desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

EFÊMERO

Termo associado ao Barroco por ter caráter passageiro – que é passageiro, temporário, transitório, de curta duração. Foi aplicado à arquitetura dita efêmera, muito utilizada para celebrar as efemérides, como as exéquias (cerimônias ou honras fúnebres).

ELMO

É uma proteção para defender a cabeça do soldado, utilizada no ambiente bélico; faz parte do equipamento de guerra antiga, medieval e se apresenta das mais variadas formas, mas sua função básica é sempre a proteção craniana. A parte que protegia a visão era designada de barbuda.

EMBASAMENTO

Todas as partes inferiores de uma edificação, que servia ou não para sustentar a construção.

EMBLEMA

Símbolo que representa uma figura e que, geralmente, traz na sua base identificação, slogan ou texto explicativo.

EMBOÇO

Primeira camada de argamassa que se assenta na parede antes do reboco, feito com areia grossa, não peneirada.

EMPENA

Cada uma das paredes laterais onde se apoia a peça de madeira da cumeeira dos telhados. Nas fachadas das igrejas e capelas é denominado de frontão, quase sempre é ornamentado com trabalhos ornamentais.

ENCARNAR

Pintar, dar a cor de carne às imagens. Técnica de pintura a óleo aplicada às partes desnudas do corpo de imagens; após a pintura, as peças recebiam polimento; o mesmo que carnação.

ENCIMAR

Instalar algo sobre alguma coisa; arrematar a parte superior.

ENSAMBLAR

Reunir, juntar, encaixar ou entalhar peças de madeira ou outro material.

ENTABLAMENTO

Parte dos edifícios acima das pilastras ou as colunas; compreende a arquitrave, friso e a cornija.

ENTORNO

Área circundante de uma construção; conjunto de todos elementos que fazem parte do espaço e da paisagem em que a construção está inserida.

ENVASAMENTO

O mesmo que embasamento; base de uma coluna, cunhal ou pilastra.

EPÍSTOLA (Lado da)

Lado direito do interior da igreja ou capela.

EREMITÉRIO

Geralmente, é um lugar onde vive um eremita isolado do mundo, o eremitério era mais comumente usado para significar um edifício ou assentamento em que uma pessoa ou um grupo de pessoas vivia religiosamente, em isolamento.

ESCAPULÁRIO

Objeto constituído de duas medalhas ligadas por um cordão. Um dos elementos iconográficos de Nossa Senhora do Carmo.

ESCORSO

Técnica de representação gráfica, na qual o objeto ou a figura parece mais curtos do que são na realidade em função do ângulo em que se encontra o observador. O termo é derivado do italiano *scorciare*, que significa tornar mais curto, encurtar.

ESCUDO

Peça em que se gravam símbolos religiosos e brasões para ornamentação e identificação de monumentos, geralmente colocados sobre portadas, arco-cruzeiro, retábulos.

ESFERA ARMILAR

Instrumento astronômico antigo com numerosos anéis metálicos representando os principais círculos da esfera celeste. Aparece como ornamento em torres e frontões de igrejas, também de pelourinhos.

ESPALDAR DO ARCAZ

Forro de madeira que tem a função de nivelar as paredes. O arcaz fica na sacristia, seu espaldar pode abrigar retábulo e elementos ornamentais como: talha, pinturas e painéis.

ESQUADRIA

Conjunto de peças de madeira que formam a moldura onde se ajustam as folhas de portas e janelas; peças de madeira que formam a moldura dos tetos, as vezes recebem ornamentação com talha e pintura.

ESTAMPA

Imagem impressa após ter sido gravada em madeira, metal ou pedra; estampa é sinônimo de: gravura, figura, ilustração, imagem.

ESTILEMA

Termo usado para designar as características do estilo de um autor, que indica uma constante estilística; marca distintiva de um autor.

ESTILO CHÃO

Estilo chão é uma expressão que se refere a um estilo arquitetônico português marcado pela austeridade das formas.

ESTÍPETE

Pilastra em forma de tronco ou caule, de onde nascem ramos; sua base é bem mais estreita que a parte superior.

ESTOFAMENTO

Técnica de policromia usada para imitação de tecidos e vestimentas de imagens de santos, anjos e outros personagens.

ESTRIA

Cada uma das caneluras que ornaram uma coluna ou pilastra.

ESTUQUE

Massa a base de cal, gesso, areia e água (mais recentemente, cimento), usada no revestimento de paredes e de forros.

EURRITMIA

Combinação harmoniosa de proporções, linhas, cores e/ou sons; justa proporção entre as partes; harmonia de um todo.

EVANGELHO (Lado do)

Lado esquerdo do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao retábulo-mor.

EXTRADORSO

Superfície exterior, convexa, de uma abóbada ou arco; é o oposto de intradorso.

EX-VOTO

Quadro pintado, objeto esculpido ou fotografia exposto em igreja ou capela, em agradecimento a uma graça ou milagre alcançado.

F

FÁBRICA

Oficina onde eram preparados os elementos artísticos e estruturais de uma edificação.

FAISCADO

Pintura à imitação de mármore; pintura marmórea.

FALSA ARQUITETURA

Técnica de representação gráfica, para representar elementos arquitetônicos através da pintura ou desenho; arquitetura de fingimento, pintura que usa os recursos da perspectiva.

FÊNIX

Fênix ou fênice – Ave que, segundo a mitologia, vivia muitos séculos e depois de queimada, renascia das próprias cinzas. Na simbologia cristã, a ave representa a Ressureição e a eternidade.

FESTÃO

É uma guirlanda de flores ou coroa que, no jargão arquitetônico, tipicamente significa um ornamento esculpido ou pintado na forma de um arranjo de flores, folhagens ou frutas suspensas por fitas.

FILACTÉRIO

Espécie de pergaminho esculpido ou pintado, com inscrições bíblicas ou outros dizeres bíblicos.

FILETE

Ornato em forma de guarnição estreita ou pequenos fios.

FILTRUM LABIAL

Aquela depressãozinha entre o lábio superior e o nariz se chama filtro labial. Alguns artistas acentuam a forma do filtrum labial para caracterizar suas personagens representadas.

FITA FALANTE

Inscrição desenhada, esculpida ou pintada em forma de fita, com dizeres alusivos ao motivo representado.

FLORAIS

Ornamentos em madeira ou pintura com motivos florais, entre eles rosas, margaridas, girassóis, camélias e flores do campo. Podem aparecer isolados ou em guirlandas e vaso, nos retábulos, arco-cruzeiros, portadas e outros elementos.

FLORÃO

Ornamento em feitiço de flor que aparece geralmente em teto, abóbada, coroamento de retábulo e ilharga.

FORRO

É o revestimento interno do teto das construções, na maioria das edificações mineiras o forro é de madeira, mas também ocorrem forros de esteiras e de estuque. Podem ter soluções diversas como o de caixotão, de gamela, de taboado liso, de saia-e-camisa, artesoadado ou de armação.

FRESCO

O fresco, também conhecido como afresco, é uma obra pictórica feita sobre uma parede ou teto, com base de gesso ou argamassa. Assume frequentemente a forma de mural. Pintura parietal.

FRONTAL

A parte da frente da mesa do altar, de maneira geral é ornamentada com trabalho de talha ou pintura de fingimento têxtil.

FRONTÃO

Elemento arquitetônico usado para ornamentar a parte central da fachada de uma igreja, quase sempre trabalhado, encimado por uma cruz, pode ser reto, de forma triangular, ou ainda com linhas curvas, com contracurvas. Geralmente, no frontão é inserido o óculo, para iluminação interna.

FRONTISPÍCIO

Fachada principal; frontaria.

FRUIÇÃO

Ação ou efeito de fruir; ação de aproveitar ou usufruir de alguma oportunidade. Utilização prazerosa de algo; gozo.

FUSTE

A parte principal da coluna compreendida entre a base e o capitel.

G

GALBO

Curvatura das extremidades do telhado que se obtém pelo uso do contrafeito.

GAMELA

Tipo de forro em forma de gamela, formado por quatro painéis inclinados e um na horizontal – retangular ou quadrado.

GESSO

Material feito de gipsita e água, é utilizado para trabalhos de moldagem e preparação de superfícies de talha em madeira, para receber o acabamento em folheamento a ouro.

GIZAR

Riscar, traçar, rabiscar, marcar, desenhar com giz.

GREGA

Ornato composto de linhas quebradas a formar ângulos retos, que apresenta formas reentrantes umas nas outras.

GRINALDA

Ornato em forma de arranjo de folhas, flores ou frutos, à maneira de fita disposta verticalmente ou em ligeira curva. O mesmo que festão; guirlanda.

GRUTESCO

É a designação dada ao estilo pictórico e escultórico, com a predominância de figuras fitomórficas, zoomórficas ou antropomórficas, entrelaçadas entre ramos, folhas, flores, frutos, grutas, penhascos ou paisagens agrestes. Foi muito popular no século XVII; o mesmo que brutesco, grotesco.

GUARDA-PÓ

Forro sobreposto aos caibros, abaixo das telhas e composto de tábuas. Peça usada como cobertura, proteção e ornamentação afixada acima do retábulo.

GUILLOCHÉ

Técnica ornamental na qual um padrão preciso, intrincado e repetitivo é gravado; ornato composto de linhas ou traços que se cruzam em simetria. Utilizado na talha e na pintura para o preenchimento de determinadas áreas; guilochê.

GUIRLANDAS

Ornato em forma de arranjos de flores, frutas e folhas entrelaçados, geralmente pintadas ou entalhadas em madeira.

H

HAGIOGRAFIA

É um tipo de biografia, dentro do hagiológico, que consiste na descrição da vida de algum santo, beato e servos de igrejas cristãs, sobretudo da Igreja Católica, pela história de vida e prática de virtudes. A narrativa da vida dos santos é comum nas igrejas, através de pinturas que contam fatos de suas vidas.

HASTE

Elevação complementar de um soco para melhorar sua função e proteção da alvenaria.

HELICÓIDE

Que tem forma em caracol, helicoidal.

HIERÁTICO

Qualidade relativa às coisas sacerdotais, sagradas ou religiosas. Na arte, o hieratismo é estilo que obedece aos parâmetros religiosos do tema sempre com acentuada majestade e rigidez.

I

ICONOLOGIA

Estudo de imagens e monumentos antigos; explicação de figuras alegóricas e seus atributos.

ILHARGA

Peças frontais de esteio de um retábulo, arco-cruzeiro, que aparecem lateralmente em relação ao vão central; equivalente à ombreira dos outros vãos.

ILUSIONISMO

Tipo de pintura que representa figuras ou objetos que adquirem, através de recursos da perspectiva, a ilusão de serem reais ou palpáveis, como se pode observar nos tetos de pinturas ilusionistas.

IMAGINÁRIA

Arte de esculpir ou entalhar imagens religiosas; conjunto de imagens do acervo dessa espécie de determinada igreja, capela, museu ou artista.

IMUNIZAÇÃO

Técnica utilizada nas etapas de restauração de obras artísticas, para imunizar e proteger pinturas, esculturas, talhas e impressos dos ataques de insetos.

INDUMENTÁRIA

Conjunto de vestes utilizado pelos personagens representados nas obras de arte, as vestes de abades, anjos, bispos, clérigos, profetas, rainhas, reis, santos, soldados etc.

INTERCOLÚNIO

Espaço entre colunas ou pilastras; também designado por entrecolúnio, entrepano e entrepilastra, em arquitetura refere-se ao espaço entre duas colunas consecutivas. Trata-se do vão entre duas colunas adjacentes, numa colunata.

INTRADORSO

Superfície interior côncava da abóbada ou do arco.

INVENTÁRIO

É a relação dos bens pertencentes a uma pessoa falecida, ou a uma empresa, paróquia, diocese, uma cidade. Inventário Cultural é o levantamento sistemático dos bens culturais, imóveis e móveis/ materiais e imateriais, que visa o conhecimento e à proteção do acervo de uma determinada cultura.

IRMANDADES

Agremiações formadas por leigos católicos que promoviam a devoção de um santo, ajudavam seus membros e a comunidade, agindo independente do poder do clero. Algumas se dividiam em categorias sociais e raciais. Desempenharam papel importante no período colonial, tornando-se pontos de apoio para os núcleos urbanos que surgiam. Na ausência do Estado, supriam as necessidades materiais e espirituais dos irmãos. As irmandades atuaram como financiadoras de templos e de ofícios; intensificaram suas organizações com a construção de majestosas edificações, que se tornaram parte do expressivo patrimônio arquitetônico mineiro. Confraria é uma associação similar, porém mais simples.

J

JACARANDÁ-CABIÚNA

Madeira utilizada para a fabricação de móveis, talhas e especialmente balaustradas. O jacarandá-da-baía, também chamado caviúna, graúna, jacarandá-cabiúna, jacarandá-preto, jacarandá-una e pau-preto, é uma árvore fabácea natural do Brasil, especialmente dos estados da Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Porém, atualmente, só é encontrada no sul do estado da Bahia.

JANELA RASGADA

Aquela que se abre até o nível do pavimento, que se dá frente para uma sacada ou balcão.

JANELA-SINEIRA

Janela de campanários e torres.

L

LAMBREQUIM

Ornato de madeira recortada para beirais de telhados ou que pendem em trabalhos de talha recortada em baldaquins, sanefas, dosséis de retábulos.

LIBELO

O libelo ou libelo acusatório é uma peça processual, pedido ou requerimento; é uma exposição escrita e articulada daquilo que se pretende provar contra um réu, concluindo com a declaração da pena, a que na forma da lei, deve o réu ser condenado. Em Minas ficou famoso o libelo movido pelo pintor Manoel da Costa Ataíde contra os mesários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana.

LITURGIA

O conjunto de elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto etc.) O conjunto das formas (palavras, gestos) utilizadas na realização de cada um dos ofícios e sacramentos; rito.

LAMPADÁRIO

Peça confeccionada em diversos materiais e utilizada para a iluminação de ambientes religiosos ou domésticos.

LAVABO

Pequena bacia ou chafariz com bica; geralmente são encontrados nas sacristias.

LOUVAÇÃO

Parecer ou laudo expedido pelo louvado designado para a avaliação de determinada obra, de acordo com os termos do contrato assinado entre as partes, comitente e contratado. No período colonial, o louvado era escolhido entre os mestres ou oficiais especializados no ramo referente à obra a ser avaliada.

LUNETAS

Óculo ou fresta, circular ou oval, que se abre nas paredes ou em lados da abóbada, para a iluminação da edificação.

M

MARMORIZADO

Pintura de mármore fingido. Técnica de pintura aplicada sobre madeira e em pedras de cantaria para imitar o mármore. Pintura ornamental aplicada em diversos elementos: retábulo, arco-cruzeiro, púlpito, coluna, pilastra, balaustrada e parede. Pintura marmórea, o mesmo que faiscado.

MÁSCARA

Ornato, em talha de madeira, rocha, ou pintura – que se figura como uma cara, à feição de máscara. Aparece em retábulos e tetos; carrara, carranca, mascarão.

MEDALHÃO

Peça em baixo relevo, de talha ou pintura que é usado como ornato em arco-cruzeiro, portada e fachadas de igrejas e capelas, geralmente em formato circular ou oval.

MEIA-LUA

Qualquer objeto ornamental que apresenta essa forma; na simbologia católica é insígnia de Nossa Senhora da Conceição, um de seus atributos.

MESTRE DE OFÍCIO

Título dado ao profissional habilitado com licença para exercer determinado ramo de ofício, como mestre-pintor, mestre-pedreiro, mestre-carpinteiro e outros.

MISSAL

O missal é o livro editado para ser usado nas missas e outras celebrações de rito romano, para as leituras próprias do celebrante. Ele contém vários tipos de orações eucarísticas. Os missais antigos eram ricamente ilustrados com gravuras, as quais inspiraram muitos pintores e arquitetos para a produção de suas obras.

MÍSULA

Peça saliente a uma superfície vertical, podendo ser estreita na parte inferior e larga na superior, destinada a sustentar colunas, cornijas, arcos de abóbadas, imagens etc. Elemento arquitetônico muito presente nas pinturas ilusionistas.

MITRA

Cobertura para a cabeça, em forma cônica, destinada a papas, cardeais, bispos e abades.

MOBILIÁRIO

Conjunto de exemplares de mesas, cadeiras, camas, arcas, armários e outros. O mobiliário desenvolvido em Minas Gerais no período colonial teve certo requinte, alguns exemplares foram artisticamente pintados com motivos diversos, como rocalhas, cartelas, florões e outros.

MODENATURA (modinatura)

Conjunto de molduras de uma construção ou de uma parte da mesma, segundo o caráter das ordens arquitetônicas.

MOLEDO

Rocha alterada, muito usada em paredes, muros e alicerces. Em Tiradentes-MG há uma jazida de moledo; algumas paredes da Casa Padre Toledo foram construídas com esse material.

MORDENTE (Verniz)

Preparação adesiva de cores ou tintas grossas e cola, usado pelos pintores para receber o douramento em peças de madeira.

MOSAICO

Revestimento ornamental de paredes, pisos ou cúpulas em que se formam desenhos com pequenos pedaços de pedras ou outros materiais.

MURO-PARAPEITO

Pintura de elemento arquitetônico que cerca o teto, onde são instaladas as sancas, balaustradas, pilastras, colunas, grinaldas, figuras e outros elementos; o mesmo que balcão.

N

NÁRTEX

Espécie de vestíbulo que precede a nave de uma igreja ou capela, as vezes separados por colunas, gradil ou para-vento.

NAVE

Parte interna de uma igreja ou capela, desde a entrada até a capela-mor. Denomina-se nave central quando esse espaço é subdividido por pilares ou arcos.

NEMBO

Maciço entre dois vãos seguidos de portas ou janelas, de mesma altura que eles.

NICHO

Cavidade ou vão em retábulos, paredes, muro, arco-cruzeiro e outros, para a colocação de imagens ou objetos ornamentais.

NIMBO

Disco ou círculo luminoso que cinge a cabeça das imagens de Cristo, de Nossa Senhora, dos santos e dos anjos. Representa a luz divina e pode aparecer também em animais como o cordeiro e a fênix. Na Antiguidade cingia a cabeça dos imperadores romanos deificados. Auréola, resplendor.

O

ÓCULO

Abertura de formato circular, elíptico ou outros formatos. Instalado nas paredes das edificações, para iluminar e arejar. Geralmente está em ambientes de capela-mor, nave, frontispícios e frontões.

ÓLEO

Tinta a óleo é de secagem lenta, que consiste na mistura de partículas de pigmento em suspensão num óleo secante; o mais comum é o de linhaça. A viscosidade da tinta pode ser alterada pela adição de solvente, como a terebintina. As tintas a óleo têm sido usadas na Europa desde o século XII para ornamentação simples e foram adoptadas largamente a partir do início do século XIV. A tinta a óleo era usada para a carnação das imagens.

OLHO DA VOLUTA

Círculo a partir do qual se desenvolve a espiral de uma voluta.

OITÃO

Parte superior triangular, acima do forro, fechando o vão formado pelas duas águas do telhado; o mesmo que empena.

OPA

Vestimenta sem mangas, usada como capa por irmãos das confrarias e irmandades em funções litúrgicas.

ORATÓRIO

Objeto produzido para abrigar a imagem de um santo de devoção. Há oratórios domésticos, de igrejas, de ambientes públicos e de rua. São de tamanhos e formatos diversos. Alguns são pintados e dourados. Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade pintaram oratórios.

ORDEM

Forma e disposição das partes salientes das colunas e do entablamento, que distinguem os diferentes processos clássicos de construção. As principais ordens são: dórica, jônica, coríntia, toscana e compósita.

ORDEM ARQUITETÔNICA

Organização dos elementos (portas, janelas, óculo e outros) que constituem a fachada de uma edificação.

ÓRGÃO

Instrumento musical de teclado; geralmente se encontram instalados nos coros das igrejas. Organista é a pessoa que toca órgão; organeiro é o que constrói o instrumento. A Sé de Mariana-MG e a Matriz de Santo Antônio de Tiradentes-MG possuem belos órgãos setecentistas.

ORNAMENTO

Do latim, *ornare*, quer dizer enfeitar, ornamentar, ornar. Elemento decorativo numa composição de arquitetura ou design. É encontrado em diversas formas em edifícios e lugares.

OSTENSÓRIO

Custódia, objeto para a exposição da hóstia consagrada para a adoração do Santíssimo Sacramento.

P

PAINEL

Pintura de maior proporção, em tetos e paredes de igrejas e capelas, sacristias, consistórios e outros ambientes. Há painel em madeira (tábuas) ou tela, pintado a têmpera ou óleo, há ainda painel entalhado em madeira e outros materiais.

PAINEL HISTORIADO

Painel que apresenta uma narrativa sobre determinado tema através de cenas pintadas, as vezes são apresentadas cenas diversas; geralmente, trata-se de pintura sobre madeira.

PALMA

Ornamento em forma de palma; palmeta, usada para ornamentar banquetas, retábulos, andores. São feitas de diversos materiais, madeira, metal, papel, malacacheta e outros.

PANEJAMENTO

Roupage de figuras esculpidas ou pintadas; relativo às dobras, ondulações ou movimento das vestes.

PANO

Superfície plana em paredes, retábulos, ou em arco-cruzeiros.

PALETA

Instrumento de trabalho, é uma chapa de madeira, louça ou outro material sobre a qual os pintores dispõem e combinam as tintas enquanto pintam. Tem um orifício para o polegar e um recuo ou reentrância ao lado do orifício para segurá-la. Paleta se refere também ao conjunto de cores ou combinação de tons que determinado pintor utiliza na execução de suas obras e que se torna um dos elementos para a identificação de sua produção pictórica.

PARAMENTO

Face de uma parede, geralmente coberta, parcial ou integralmente, de madeira ou outro material, com fundo impermeabilizante ou decorativo; lambris. Veste litúrgica ou alfaia de uma igreja ou capela.

PARA-PÓ

Estrutura de madeira colocada entre o telhado e o teto pintado para evitar que sujidades caiam e se acumulem sobre ele.

PARA-VENTO

Anteparo de madeira que é colocado, geralmente, logo após a porta principal de uma igreja ou capela; entre o vestíbulo e a nave, para o resguardo do vento. Alguns são muito imponentes, com detalhes em talha, douramento e pinturas, outros têm vidros coloridos.

PARTIDO

Organização geral de uma edificação; distribuição e articulação dos espaços; a distribuição de cheios e vazios de uma fachada. Através do partido de uma edificação, pode-se identificar um estilo arquitetônico.

PASSO

Pequena capela que abriga pintura ou escultura representando uma das cenas da Paixão de Cristo. Os Passos da Paixão foram instalados ao longo do trajeto por onde passam as procissões que antecedem e as que ocorrem durante a Semana Santa. Diante deles, o cortejo da Via Sacra para e a orquestra e coro entoam cânticos; passo de rua.

PATENTE

Designação de um cargo militar; designação de um cargo ou um título. Alguns pintores tinham títulos, a exemplo o Tenente Francisco Xavier Carneiro; o pintor Manoel da Costa Ataíde teve mais de um título, como o de Sargento de Ordenança do distrito de Bacalhau, de Alferes de Ordenança no distrito de Mombaça e em Soledade, termo de Vila Rica, também foi Alferes de Ordenança.

PAU A PIQUE

Tipo de vedação em que se reveste de argamassa de barro, numa estrutura de grades de varas de madeira, também chamada barro de mão.

PAVILHÃO

O pano ou cortina com que se cobre o sacrário.

PEANHA

Peça saliente de parede ou retábulo, sobre a qual se colocam imagem, crucifixo, vaso de flore, castiçal etc.

PEDESTAL

Suporte para colunas ou pilastras; suporte para escultura e outros objetos ornamentais.

PEITO DE POMBA

Nome dado, por analogia à ave, à forma convexa da extremidade dos cachorros e cimalkas dos beirais.

PELICANO

Símbolo na arte religiosa da instituição da Eucaristia; representa o Corpo de Cristo, alimento espiritual para os cristãos; pois, segundo a lenda, essa ave sacrifica-se para alimentar seus filhotes.

PELOURINHO

Coluna de pedra ou madeira, geralmente instalada em frente à Casa de Câmara e Cadeia, como reconhecimento de elevação à categoria de vila ou cidade, pela Coroa Portuguesa. Local onde eram expostos ou açoitados os criminosos e ainda divulgados os editais públicos.

PENACHO

Ornato composto em forma de penacho, com uma ou mais penas; espécie de leque com penas.

PERIZÔNIO

Tecido usado para encobrir a cintura e a genitália de Cristo Crucificado e outras representações; cendal.

PERSPECTIVA

Perspectiva é um campo de estudo da geometria e, em especial, da geometria projetiva. Suas aplicações estendem-se para: arte, arquitetura, design, engenharia etc. Técnica de representação tridimensional que possibilita a ilusão de espessura e profundidade das figuras, de acordo com os diferentes ângulos em que o observador se coloca.

PIA BATISMAL

Peça esculpida em rocha ou madeira, geralmente colocada na entrada da igreja, ou em ambiente próprio chamado batistério.

PIA DE ÁGUA BENTA

Pequeno vaso, comumente em formato de bacia ou concha, colocado junto a paredes da igreja, contendo água benta para o uso dos fiéis.

PILASTRA

Pilar de quatro faces, que são alternados com as colunas na estrutura dos retábulos.

PINACOTECA

Conjunto de quadros que pode ser de um mesmo autor ou de autores diferentes e compõem determinado acervo. Algumas igrejas têm boas pinacotecas, como o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas-MG e a Matriz de Santo Antônio, Tiradentes-MG.

PINÁCULO

Ornamento geralmente de rocha, ou argamassa, que coroa fachadas, torres ou frontões das edificações; coruchéu.

PINHA (Pinhão)

Peça ornamental que imita o fruto do pinheiro, usada como arremate de pilastras, varandas, frontões, beirais e portões; são feitas dos mais diversos materiais como rocha, louça, ferro, madeira, cerâmica, cimento e outros; algumas são policromadas.

PIRÂMIDE

Sólido de base poligonal e de lados triangulares com um único vértice comum. Em algumas igrejas temos coruchéus em forma de pirâmide. Cúpulas de torres também apresentam coberturas em forma piramidal, como a de Nossa Senhora da Conceição de Prados, MG.

PLATERESCO

Estilo artístico ornamental, cujos elementos de decoração eram sobrepostos à arquitetura. Surgiu na Espanha durante o Renascimento e se desenvolveu no período do Barroco.

PLINTO

Peça chata e quadrangular sobre a qual assenta uma coluna, pedestal ou muralha.

PLUMAGEM

Ornato que imita pluma ou feixes de plumas.

POLICROMIA

Trabalho de revestimento em pintura, que usa cores, geralmente aplicada à escultura e elementos arquitetônicos como cimbalha, balaustradas, retábulos e outros.

PORTADA

Grande porta enquadrada por composição ornamental, com o uso de madeira ou rocha – geralmente os xistos, arenitos e pedra sabão. Algumas portadas são ricamente trabalhadas.

POVOAMENTO

Ocupação das áreas pertencentes aos índios, estimulada pela descoberta do ouro, especialmente na região que hoje é conhecida como Minas Gerais.

PRATEADO

Acabamento que se utiliza de folhas de prata.

PREDELA

É uma plataforma ou pedestal sobre o qual se posiciona o retábulo de um altar. Nas artes visuais, define-se como predela um conjunto de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a parte inferior de um retábulo.

PRESBITÉRIO

Termo empregado para designar o espaço da capela-mor próximo à nave, limitado pelo arco-cruzeiro e pelo desnivelamento do piso que o separa do trecho do altar principal; em suas paredes laterais, encontram-se as portas de acesso às sacristias.

PÚLPITO

Tipo de tribuna elevada, geralmente situado na nave das igrejas e capelas, destinado às pregações e sermões dos sacerdotes.

PUTTO

Termo que, no campo das artes, refere-se às pinturas ou esculturas de menino nu, geralmente gordinho e representado frequentemente com asas. Derivado da figura do Cupido jovem, simboliza o amor e pureza. Usado também no plural: *putti*.

Q

QUADRATURA

Pintura de elementos arquitetônicos que se valendo dos recursos da perspectiva, como se tivessem três dimensões. Por exemplo, uma parede recebe uma pintura imitando uma janela, que se destina a criar a ilusão de que seu espaço se prolonga para fora, solução muito usada no Renascimento e no Barroco. A quadratura foi amplamente utilizada pelos pintores mineiros em seus tetos pintados. A pintura do teto da Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Tiradentes-MG é uma quadratura.

QUADRO RECOLOCADO

Representação central de pintura no teto – como se fosse um quadro de parede transposto ao teto, mesmo que “medalhão central”, as vezes sustentado por trama arquitetônica fictícia, as vezes solto, apenas cercado por muro-parapeito, solução utilizada frequentemente pelo pintor Francisco Xavier Carneiro e Manoel Victor de Jesus.

QUARTELA

Peça ornamental que sustenta outra como suporte de corrimão.

QUARTELÃO

Pilastra com relevo em talha trabalhada.

QUERELA

Petição com que se inicia uma ação penal a cargo do particular ofendido ou prejudicado, que deve conter as mesmas formalidades da denúncia; queixa. Cassimiro José Gomes da Silva Flores abriu um Auto de Querela contra sua mulher e seus sogros, o pintor Joaquim José da Natividade e sua concubina.

R

RAMAGEM

Ornato em forma de ramos e folhas.

REGISTRO DE SANTO

Estampas impressas com fins devocionais, com representações dos santos e principais passagens das Sagradas Escrituras.

RESPALADO DO ARCAZ

O mesmo que respaldar o arcaz; forro de madeira para nivelar as paredes, geralmente abrigam pequeno retábulo, são ornamentados com pinturas, talhas ou painéis.

RESPLENDOR

Círculo luminoso pintado ao redor da cabeça de imagens sacras; auréola; objeto em metal colocado sobre a cabeça de imagem, imitando raios luminosos.

RETÁBULO

Estrutura arquitetônica e ornamental, de madeira ou rocha, que se eleva na parte posterior ao altar; genericamente chamado de altar. Podem ser decorados com talha, douramento e policromia. O retábulo-mor é o que se situa na capela-mor; retábulos junto ao arco-cruzeiro são os colaterais e os localizados no corpo da nave são os laterais.

RISCO

Desenho, prospecto ou plano de uma construção ou elemento ornamental.

ROCA

Imagem que tem apenas parte do corpo esculpidas e encarnadas, cabeça, mãos e pés, montados em estrutura de madeira e revestida por roupagens.

ROCALHA

Rocaille, elemento ornamental derivado inicialmente de pedrinhas e conchas; o motivo aparece pintado e entalhado nos mais vários componentes da arquitetura, com arco-cruzeiro, púlpitos e outros.

ROL DE CONFESSADOS

Era um livro ou registo elaborado por cada igreja paroquial, com o objetivo de registrar quem se confessava durante a quaresma a cada ano. O vigário ou seu representante registrava os dados dos confessados: número de famílias, de casa, a condição de ser livre ou não, a idade, a cor, até quem recebeu a crisma ou se confessou. Incluía toda população, com exceção os menores de sete anos, que ainda não recebiam os sacramentos.

S

SACRÁRIO

Sacrário ou Tabernáculo é um pequeno compartimento nos altares, onde ficam depositadas as hóstias consagradas. Em muitos casos está situado em capela própria, a Capela do Santíssimo Sacramento.

SACRISTIA

Dependência das igrejas e capelas para guardar paramentos e objetos de culto; também onde os sacerdotes e irmãos de preparam para as celebrações.

SAIA-E-CAMISA

Tipo de forro de madeira em que as tábuas se encaixam e formam reentrâncias e saliência. A tábua reentrante é chamada de saia, e a saliente, de camisa.

SANEFA

Peça saliente de proteção e ornato colocado ao alto de um retábulo para cobrir o acabamento da cortina. Objeto de madeira recortada, pintada ou não, colocada sobre uma verga, de onde sai um cortinado.

SANCA

Elemento arquitetônico usado nas composições de pinturas de fingimento; é o mesmo que balcão.

SEBE

Vedação; selador, base incolor que protege a madeira e dá liga às tintas e aos vernizes, que impermeabiliza as superfícies.

SEDA FINGIDA

Ornato em pintura cuja aparência imita o tecido de seda; o mesmo que adamascado, fingimento têxtil.

SINEIRA

Abertura situada nas torres; campanário, onde se situam os sinos.

SOBRECÉU

Cobertura ornamental de madeira ou tecido que se estende sobre a cama, liteira, púlpito; baldaquim, dossel.

SODALÍCIO

Grupo ou agremiação de pessoas que vivem juntas ou que convivem numa associação; irmandade, confraria, arquiconfraria.

T

TABATINGA

Argila ou terra, de cores variadas, usadas às vezes em processo de pintura rudimentar.

TABEIRA

Peças de madeiras usadas para fazer acabamento de um telhado ou de teto. A tabeira é usada para delimitar determinada área do teto, possibilita distinguir áreas diferentes.

TÁBUA

Peça de madeira aplainada empregada na construção para vários fins. As tábuas foram amplamente utilizadas para os tetos pintados, em tetos abobadados elas precisavam ter espessura mais finas para seguir o movimento definido pelas cambotas.

TABUADO LISO

Tipo de forro composto de tábuas colocadas no mesmo plano de topo a topo.

TAÇA

Nome dado a bacia de um chafariz, lavado, cálice; também para um tipo de trono de retábulo.

TAIPA

Parede feita de barro socado ou mole, misturado a outros materiais como a cal, areia, cascalho, fibras vegetais ou estrume de animal.

TALHA

Trabalho ornamental feito geralmente em madeira, em alto ou baixo relevo; conjunto da talha de uma época, região, edificação ou autor.

TARJA

Peça de pintura, escultura ou talha com ornamentos m forma de flores, ramos ou festões que emolduram um espaço onde estão inseridos um escudo, símbolo ou inscrição.

TELHADO

Conjunto de várias peças de madeira e telhas, usado na cobertura de edificações; componente da maior relevância para a conservação e proteção dos elementos artísticos que compõem a ornamentação interna, especialmente os tetos pintados.

TÊMPERA

Técnica de pintura na qual os pigmentos ou os corantes podem ser misturados com um aglutinante, pode ser uma emulsão de água e gema de ovo, inteiro ou somente a clara.

TERMO

Espaço territorial de jurisdição de uma vila ou cidade.

TETO EM ARMAÇÃO

O mesmo que teto em gamela, constituído geralmente por quatro painéis inclinados e um horizontal, quadrado ou retangular.

TESTAMENTO

Documento por meio do qual se dispõe de bens patrimoniais conformados por gerações. Através desse instrumento, foi possível obter diversos dados sobre condições de vida, costumes e situação econômica. Alguns pintores deixaram testamentos que são elementares para a compreensão da produção artística, cultura relação familiar, dentre eles João Nepomuceno Correia Castro, Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro.

TORNEADO

Peças trabalhadas no torno, para balaústres e outros.

TORRE

Projeção vertical de uma edificação religiosa ou civil. Sua principal função nas igrejas era abrigar os sinos e monumentalizar os edifícios.

TRACEJADO

Técnica de intervenção em restauro artístico, especialmente em pinturas; constitui-se do preenchimento das áreas danificadas e ou perdidas por uma sequência de pequenos traços iguais, a intervalos também iguais; conjunto das linhas ou das superfícies tracejadas.

TRACISTA

A pessoa que faz traços, que faz planos.

TRÂNSITO

Circulação de ideias, livros, objetos, artistas etc.; o mesmo que circularidade.

TRANSEPTO

Área transversal que nas igrejas separa a nave da capela-mor, que forma os braços de uma cruz.

TRATADO DE ARQUITETURA

Conjunto de preceitos norteadores de uma construção. O único tratado sobre arquitetura da Antiguidade clássica que se conservou até hoje foi o *De architectura*, de Vitruvius, escrito em 27ª a.C. Ao longo do século XVIII muitos tratados foram impressos, provavelmente alguns circularam por Minas Gerais, como o de Andrea Pozzo e o de Sebastiano Serlio.

TRIBUNA

Lugar elevado com aberturas formadas por janelas ou por balcões que dão para a capela-mor e ou para a nave, geralmente reservado às pessoas ilustres, de onde assistem as cerimônias religiosas.

TROMP L'OEIL

Ilusão de óptica, pintura ilusionista, que engana olho; técnica artística que usa truques de perspectiva e cria uma ilusão óptica, que faz com que as representações pictóricas aparentem possuir três dimensões.

TRONO

Pedestal situado no vão da tribuna do trono ou camarim do altar, usado para expor imagens, castiçais, vasos e crucifixos.

U

UNHA DE GATO

Peça em metal usada para unir blocos rochosos, usando o chumbo, em vez de argamassa.

URNA

Espécie de sacrário móvel onde se deposita a hóstia consagrada para a adoração do Santíssimo Sacramento.

V

VERGA

Peça disposta horizontalmente sobre o vão de portas e janelas; podem ter soluções variadas como reta, alteada, arco pleno, em ponta e ogival.

VESTUÁRIO

Conjunto de peças de roupa, com que se vestem as pessoas, traje; indumentária.

VESTÍBULO

Compartimento na entrada dos edifícios, geralmente em frente à escadaria que dava acesso aos demais cômodos da residência. Cômodo pequeno que dá acesso a outros.

VOLUTA

Elemento ornamental em espiral, foi amplamente utilizado na decoração, pintada, entalhado ou esculpida. Geralmente empregada no remate dos capitéis, mísulas, frontões.

X

XISTO

Tipo de rocha identificável por sua cor verde azulada e seu aspecto laminado. Foi amplamente utilizado nas edificações; mesmo com cor que a difere da parede, em alguns casos foi pintada com fingimentos marmóreos.

Z

ZELADOR

Funcionário encarregado da manutenção de uma edificação. Figura importante para a boa conservação e manutenção do bem cultural, pois pode observar os sinais de degradação da construção, tomar providência ou informar o que ocorre em termos alteração das condições do bem.

ZIMBÓRIO

Nome dado à parte mais alta e exterior da cúpula, em forma de torre, em geral circular ou octogonal, das igrejas e edifícios de grandes dimensões.

ANEXOS





Imagens cedidas pelo Arquivo Santa Casa da Misericórdia de Salvador /
Centro de Memória Jorge Calmon, Salvador-BA.

**“Termo de ajuste com o Mestre Pintor Antonio Simões Ribeyro, sobre a obra de seu
ofício, que se mandou fazer na abobeda da Capella mor.”***

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil setecentos trinta e cinco aos quatro dias do mez de Mayo, do dito anno, nesta Cidade da Bahia, e Consistorio da Casa de Misericordia, estando em Meza redonda a Irmão Penitenciario, Dezembargador, e Chanceler da Relação Ecclesiatica, commigo Escrivão, e os mais Irmãos Conselheyros abayxo assinados, foy proposto pelo dito Irmão Provedor que visto se compor a Capella mor com muyto asseyo, como constava das obras que tinham mandado fazer para ella, nos Termos deste Livro a fos. 204v, 205v, 206 v, 218v e 219. Hera tambem necessário para mais ornato della que se mandasse pintar a sua abobeda, com perfeição que pedião as mais boas obras que se lhe havia feito, para que assim ficassem todas em boa correspondência: o que ouvido de todos os Irmãos Conselheiros com muyta atenção, resolverão ser muito acertado mandar-se fazer a dita obra, para mais magnificência da dita Capella mor. E considerando-se que havia pouco tempo tinha chegado do Reino hum Pintor por nome Antonio Simões Ribeiro, o qual hera perfeyto na sua arte; se tratou com elle de fazer a referida obra com o primeiro, e asseyo que pedisse a arte, ao que sujeitou obrigando-se o dito Antonio Simões Ribeiro a faze-la com toda a perfeção, e agrado, e

pelo preço de cento e cinquenta mil reis, sendo a obra que le fizer a contento desta Meza, e não o estando se mandar avaliar, e pagar-lhe por aquelle preço em que avaliado for, e de como assim se obrigou, e de não faltar neste ajuste, se mandou fazer este Termo que todos assinarão, e o dito Pintor Antonio Simões Ribeiro. E eu Antonio de Castro Escrivão actual da Meza o fiz, e assiney.

(assinados) *Provedor Francisco Martins Percia – Antonio de Castro – Phelipe de Oliveira Mendes – Manoel Gomes da Sylva – Miguel Pereira Gonçalves – Julião Francisco – Manuel Pereira Mendes – José Luiz de Souza – Caetano Lopes Vilas Boas – Pedro Monis Barbosa de Vasconcellos – Francisco Mendes de Carvalho – Antonio Simões Ribeiro.*

*Arquivo Santa Casa da Misericórdia de Salvador-BA, (6), f^{as}. 219 v-220, reenumerada com 213,214. Centro de Memória Jorge Calmon, Salvador-BA.



Auto de Creaçam da Villa de San Joseph

Ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e dezoito anos. Aos vinte e oito dias do mês de janeiro do dito ano, em o Arraial Velho, Freguesia de Santo Antônio, onde eu, Escrivão da Ouvidoria Geral, vim, com o Coronel Antônio de Oliveira Leitão, que de presente serve de Ouvidor Geral, por impedimento do doutor Valério da Costa Gouveia, e sendo aí presente a nobreza, clero e povo, mandou o dito Ouvidor, em virtude de um despacho de Dom Pedro de Almeida Portugal, Governador e Capitão Geral de São Paulo e Minas, posto em uma petição que lhe fizeram os moradores do mesmo Arraial, cuja cópia é a que segue:

“Dizem os moradores da Freguesia de Santo Antônio do Arraial Velho que eles se acham com grande prejuízo e impedimento para tratarem os seus negócios na Vila de São João del Rei por estarem da outra parte do Rio das Mortes, cujas passagens são muito arriscadas e perigosas, principalmente no tempo das águas em que as suas enchentes o impossibilitam a recorrer à Vila de São João del Rei, e fica todo este povo sem aquele recurso para as partes, além de ter experimentado que muitas pessoas, que neste tempo se arriscaram a passar, se afogaram, por não haver canoas em que, com segurança, passassem, e perdem não só os seus negócios particulares senão também os do bem público; e como esta Freguesia é uma das maiores das minas e está mais distante da Vila, com largueza de matas para roças, como de lavras e faisqueiras permanentes, etc.. tem os moradores as suas casas quase todas cobertas de telha, por estarem as olarias perto da Freguesia; e para que melhor se possa fazer o serviço de Sua Majestade, assim na arrecadação dos seus quintos, pois é sem dúvida que quantas mais pessoas nesta diligência se empregarem, tanto mais fácil será a dita cobrança e se não experimentará o que sucedeu este ano em algumas minas que pertencem a seus distritos excessivamente dilatados viram restos mais crescidos por cobrar , com grande detrimento e despesa da fazenda real na dilação da frota do Rio de Janeiro, como também serão mais bem obedecidas as ordens que Vossa Excelência for servido distribuir, cuja execução ficará mais pronta e facilitada, por haver muitos moradores e poderosos com os quais se poderá conservar uma boa Vila, das maiores destas minas, sem desfalque da Vila de São João del Rei, pode-lhe ficar ainda um grande direito; e porque já em outra ocasião, pelas justificadas razões que apontam, fizeram o mesmo requerimento ao antecessor de Vossa Excelência, ao que não foram deferidos, por se mandar informar de algumas pessoas que não tinham conveniência em que se erguisse em Vila o dito Arraial de Santo Antônio, suposto que nenhum modo esta matéria prejudica a terceiros, antes redundando em mais utilidade do serviço de Sua Majestade e bom regime dos povos. Esperamos da reta justiça de Vossa Excelência que, informado de pessoas desapaixonadas, seja servido dar-nos o despacho que esperamos.

Portanto, podem humildemente a Vossa Excelência que, atendendo ao referido e por evitar algumas desuniões entre moradores e pela utilidade do serviço de El-rei, lhe faça mercê mandar erigir a dita Freguesia em Vila e receberão mercê. João Ferreira dos Santos, José Ferreira dos Santos, João André de Matos, Silvestre Marques da Cunha, Domingos Ferreira dos Santos, Silvestre Marques da Cunha, Domingos Ferreira dos Santos, João de Oliveira, Miguel Rodrigues, Manuel Pinheiro, Domingos da Silva, José da Silva, Domingos da Rocha Moreira, Domingos Ramalho de Brito, Manuel da Silva de Moraes, Diogo Alves Cardoso, Antônio Fernandes Preto, Gonçalo Mendes da Cruz, Manuel Martins Machado, Gonçalo de Lima Rego”.

A cuja petição está o despacho seguinte:

“Vistas as razões alegadas pelos suplicantes e as informações que delas tirei, concedo o que me pedem, para que o dito Arraial de Santo Antônio seja erigido em Vila, com o nome de São José, e o doutor Ouvidor Geral da Comarca do Rio das Mortes, ou quem seu lugar servir, levantará o Pelourinho e dará a posse na forma do estilo, começando o distrito da nova Vila da banda de lá do Rio das Mortes.

Vila do Carmo, dezanove de janeiro de mil setecentos e dezoito anos (uma rubrica)”

“E na forma do dito despacho mandou o dito Ouvidor sentar Pelourinho em largo da praça que faz no dito Arraial abaixo da Freguesia, erigido com ele Vila, da qual deu logo parte aos moradores, como também do seu termo e distrito, começando este da banda de cá do Rio das Mortes, cuja posse aceitaram, reconhecendo todos ser esta Vila de São José novamente erecta do Senhor Rei Dom João, o quinto, e seus sucessores, a quem obedeciam como seu legítimo Senhor, e às suas justiças; e de como assim aceitaram a dita posse, mandou o dito Ouvidor fazer este Auto de criação e posse, que assinou com as pessoas que se acharam presentes. E eu, Luís de Vasconcelos Pessoa, Escrivão da Ouvidoria Geral e Correição, que o escrevi. (Seguem-se as assinaturas de:) Antônio de Oliveira Leitão, Luís de Vasconcelos Pessoa, Antônio Fernandes Preto, Silvestre Marques da Cunha, Manuel da Costa Souza, Constantino”

Alves de Azevedo, Francisco da Rosa, Manuel Fernandes da Costa, Manuel Gonçalves, Domingos Ramalho de Brito, Pedro de Souza, Diogo Alves Cardoso.

Termo da repartição do distrito desta Vila

Aos treze dias do mês de fevereiro deste presente ano de mil setecentos e dezoito anos, nesta Vila de São José, nas casas da Câmara dela, estando presente o Ouvidor Geral desta Comarca com os oficiais da Câmara dela, o Juiz ordinário, o Capitão Manuel Dias de Araujo, o Capitão-mor Manuel Carvalho Botelho, também Juiz, os Vereadores, o Capitão Domingos Ramalho de Brito, Manuel da Costa Sousa, Constantino Alves de Azevedo e, por impedimento do Procurador, assistiu o Sargento-mor Silvestre Marques da Cunha, que para isso pelos ditos oficiais da Câmara foi chamado; e sendo aí pelos ditos oficiais da Câmara foi dito e requerido ao dito Ouvidor Geral que, em virtude do despacho da petição do senhor General, lhe nomeasse o termo que devia ter esta Vila, o que, visto pelo dito Ouvidor, lhe nomeia por temo de divisa o Rio das Mortes da banda de cá, entrando pelo ribeirão chamado do Alves, por ser a verdadeira madre do dito Rio das Mortes, e que os mais eram braços do tal rio e que, outrossim, eram os moradores do dito rio fregueses desta Freguesia e estarem em posse desde a sua primeira criação sujeitos à Freguesia de Santo Antônio, a que chamavam Arraial Velho, e que assim os moradores da banda do dito rio para cá sejam sujeitos a esta Vila; em esta forma houve o termo dela divisado, e de como os ditos oficiais assim o aceitaram, e o dito ouvidor assim lho repartiu, foi este termo, em que assinaram, e eu, Luís de Vasconcelos Pessoa, Escrivão da Ouvidoria Geral e Correição, que o escrevi.”

(Seguem-se as assinaturas de:) Antônio de Oliveira Leitão, Manuel Dias de Araujo, Domingos Ramalho de Brito, Manuel da Costa Sousa, Constantino Alves de Azevedo, Silvestre Marques da Cunha e Manuel Carvalho Botelho.

Esta transcrição foi feita, basicamente, de um manuscrito de 1718. Como, porém, ele já se encontra falhado em várias passagens, foi feita a conferência com outro manuscrito do mesmo século (1767), completando-se, assim, as lacunas do primeiro. Nessa transcrição atualizamos a ortografia e pontuamos o texto, a fim de facilitar a sua leitura.



Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos, Capela de N.S. do Bom Despacho do Córrego. Freguezia de São Jozeph do Rio das Mortes, Distrito de Minas (1721)



(Detalhes: caixa do Compromisso com bordado em fios de ouro e prata e a águia bicéfala; fotos de 1996)
(Transcrição da abertura do



**Compromisso da
Irmandade do Senhor dos Passos)**

Rubricado pello ill^o R^{do} nosso
Provizor se [...]
Rio de Jan. em [...]
de 13 de Nov^{bro} de 1721

Emm^o S^{or}

Dizem os
devotos Provedor, e mais irma
os da irmandade do Senhor dos Pa
ssos instituhida com o Illmo Sor na Capella de Nossa Senho
ra do Bom despacho do córrego, freguesia de São Joseph do Rio
das Mortes, que elles tem feito o compromisso que ouferem
todo dirigido para conservação, direção, e aumento da mes
ma irmandade, e porque para sua mayor formessa e validade
lhe he nesseçario, a confirmação, e aprovação de V. Illm^a a fim
de se governarem por elle portanto

P. Av. Ill^{ma} lhe faça me mandar
paçar provisão de confirmação, e a
provação
na forma de Estillo

ERM

1733. D.F. Cod. 47 – APM

“Ordem sobre se dar esmolas para a Igreja da S. José do Rio das Mortes

D. João por graça de Deos Rey de Portugal, dos Algarves daquém e dalem mar Senhor de Guiné, & Faço saber a vos Provedor da Fazenda Real da Capitania das Minas que si vio o que respondestes em carta de 10 de Setembro do ano passado a ordem que vos foi sobre informardes na representação que se me fêz por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de São José do Rio das Mortes aserca de lhe mandar huma esmola para poder acabar de ornar e paramentar a dita Igreja, representando-me que para este efeito he necessário fazer-se hua grande despeza e que como a Fazenda Real sinão tinha dispendido cousa alguma com a dita obra me expúnheis que esta Irmandade se fazia digna de que lhe mandasse dar hua esmola: Me pareceu ordenovos torneis a informar declarando se a fazenda Real concorre com alguma porção para a fábrica dessa Igreja e quanto percebe a mesma Real fazenda dos dízimos desta freguesia, interpondo o vosso parecer sobre a quantia da esmola que os Supptes pede. El Rey Nosso Sr. o mandou por Gouv^o Manoel Galvão de Souza e Menezes, Conselheiros do seu Conselho Ultramarino, e se passou duas vias. João Tavares a fez em Lisboa Occ. A 27 de Agosto de 1733. O Secretario Mel. Caeano Lopes de Lavre a fez escrever. Conselheiro Manoel Galvão de Lacerda – Alexandre Metello de Souza e Menezes”.

1734. D.F. Cod. 47 – APM – pag. 187 V.

“Ordem para se pagar a Igreja Matriz de S. Jozé.

Dom João por graça de Deos Rey de Portugal, do Algarves daquém e dalem mar, Senhor de Guiné, & Faço saber a vos Provedor da Faz. Real da Capitania das Minas q. por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz da Vila de São José dessas Minas do Rio das Mortes se me representou que com grande despesa das fazendas fizerão huma Igreja nova de paredes mistas de taipa de pilão pela antiga ser de pau a pique pequena e se achar arruinada, em que tinha gasto para cima de 60.000 cruzados e se achavão hoje impossibilitados para poderem continuar a ornar a dita Igreja por se achar por forrar e assoalhar e fazer retábulos, dourados e ornamentos precisos para o culto divino e veneração do Santíssimo Sacramento, para o que necessitavão de mais outros 60.000 cruzados, e como a dita Igreja fosse do Padroado da Ordem de Cristo e os dízimos do seu distrito estejam adjudicados a dita Ordem que rendiam o [ilegível] de quatro arrobas de ouro e eu como padroeiro devia concorrer para fabrica e ornato della, pedindo me lhes fizesse mercê mandar dar huma esmola p^a se poder acabar de ornar a dita Igreja de que necessitava sendo visto seu requerimento, informações que se vos pedirão e o que vos respondeu o Provedor de minha fazenda o que se deu visto Me pareceu dizervos por resolução de onde do presente mez se dem de

Esmolas a esta Igreja 3.000 cruzados por uma vez somente do que vos avizo para que assim o tenhais entendido. El Rey N. S^f o mandou por Gonçalo Manoel Galvão de Lacerda e o Dr. Alexandre Metello de Souza e Menezes, Conselheiros de seu Conselho Ultramarino e se passou por duas vias – Bernardo Fibra da Silva a fez a Lixa. Occ. A 16 de Dezembro de 1734. O Secretario Manoel Caetano Lopes de Lavre a fez escrever. Gonçalo Manoel Galvão de Lacerda – Alexandre Metello de Souza e Menezes.”



Anotações dos Viajantes que passaram por São José e registraram sobre a localidade, especialmente sobre a Matriz de Antônio e as pinturas:

POHL, Johan Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil.* Belo Horizonte: E. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 88.

“A cidade propriamente dita abrange umas quinhentas casinhas, mal construídas. Mas a igreja principal, de Santo Antônio, é um belo edifício. Consideram-na a maior e a mais linda igreja do Brasil. Num lugar isolado da encosta da serra, que é aplainado e murado, ostenta-se a igreja em imponente aspecto. Conduzem à entrada duas largas escadas, com balaustradas de xisto verde lavrado, de que também se revestem os lados das torres. O interior do templo é um tanto escuro, mas muito ricamente ornado com obra de talha dourada. Não pude fazer juízo sobre o retábulo do altar-mor, que, no país, é considerado obra-prima, porque na ocasião se celebrava um serviço religioso e, durante toda a missa cantada, que assisti, nuvens de incenso subiam para o quadro e encobriam.”

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 195,196.

“Do outro lado da montanha, está a pequena cidade de São José, que, a não ser a sua igreja, que é a mais bela de toda Minas, nada mais oferece digno de nota.”

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829).* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985, vol. 2, p. 57.

“A cidade de São José situa-se na margem direita do Rio das Mortes e no sopé da pedregosa serra do mesmo nome, que se ergue a prumo do solo e avança sempre em linha reta como uma imensa muralha. [...] O que chama mais atenção ali é a Matriz de S. Antônio, considerada a mais bela da província, ficando situada na parte mais alta da cidade”.

SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem ao Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 116.

“Morros que fazem parte da serra de S. José apresentam sumidades arredondadas, enquanto os flancos, quase a pique e uniformes, formam altas muralhas de rochedos enegrecidos onde crescem, aqui e acolá, alguns arbustos. Abaixo dessas montanhas vê-se a Vila de S. José, dominada pela igreja paroquial, próximo à qual fica o principal grupo de casas.”

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho 1821-1890.* São Paulo: Editora Itatiaia, São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 131.

[...]

O estilo é barroco, ou velho jesuítico, e se parece com o São Bento, no Rio de Janeiro; é contudo, mais primitivo, pretensioso e grotesco. A nave é retangular, com afrescos muito sem arte, de santos em tamanho natural, Gregório e Ambrósio, Agostinho e Jerônimo, além de Anunciação, dos Reis Magos e do curral ou presépio de Belém. O teto é um semi-hexágono, com painéis e pinturas não mal executadas. Há seis altares laterais, e o terceiro à esquerda contém uma grande cruz. Dois púlpitos presos às paredes laterais são pobres e nus, com baldaquinos muito ornamentados, fazendo lembrar o ‘cavalheiro africano’, sem coisa alguma em cima do corpo e uma cartola na cabeça. À esquerda, há um cor ou lugar para o órgão de formato curioso, sustentado por esquisitas cariátides e cornucópias, e copiosamente enfeitadas e pintadas. O órgão é tolerável, e, na verdade, dizem ser o melhor de Minas; o organista teve a bondade de nos apresentar uma demonstração de sua arte. Debaxo do coro, há duas singulares figuras, chorando amargamente, sem se saber porque. Acima, projeta-se um suporte de lâmpadas, uma águia heráldica de tamanho natural – parecida, de certo modo, com as que sustentam nossas estantes – cujo bico sustenta uma corrente para a lâmpada; há uma dessas aves jupiterianas em frente a cada altar.

O altar-mor é uma verdadeira massa de dourados e entalhes, e sua cobertura cheia de frisos, apresenta uma abóbada quadripartida. Na parede direita, estão as Bodas de Caná e à esquerda a Última Ceia, grandes pinturas, mas cujos assuntos não são tratados da maneira habitual. O retábulo sob o dossel de madeira dourada representa Santo Antônio, realizando o milagre dos animais. Ele faz a demonstração com entusiasmo. O povo, sem dúvida “céticos” e “nescios infieis”, recusa-se a adorá-lo, mas o outrora turbulento asno, novo exemplo de zelo sem conhecimento, cai, humildemente, de joelhos. [...]

LAET, Carlos. *Em Minas.* São Paulo: Globo, 1993, p. 57-71.

[...] As amplas dimensões do templo dão a medida do número de fiéis que era destinado a conter. Diz-se que outrora aí foram celebrados ofícios a que concorreram cinquenta sacerdotes. Na fachada não se ostentam s primores esculturais que tivemos ocasião de admirar no Carmo e em São Francisco, de São João del Rei; porém a ornamentação interna luta em riqueza com a dos primeiros templos do Brasil. Toda a formosa obra de talha manteve dourada de 1739 [...]. O órgão, posto à esquerda e separado do coro ou tribuna da música, é belíssimo, e talvez o primeiro de Minas. Na capela-mor há duas pinturas laterais dignas de nota: uma representando as bodas de Caná e a outra a última Ceia do Senhor [...]. Não nos propusemos visitar todas igrejas, onde nos informaram nada haver de artisticamente notável – e, portanto, tomamos o caminho do prédio onde outrora residiu o célebre Tiradentes. Mora atualmente nessa casa o sr. juiz de direito dr. Edmundo Lins, um dos espíritos mais iluminados e dos corações mais generosos que nos prezamos a conhecer. O edifício, grande, vastíssimo e solidamente construído, é talvez das casas particulares de São José. Tem paredes grossas como de fortaleza. As vidraças em numerosos caixilhos com vidros pequeninos. Nos tetos de madeira há pinturas mitológicas e de frutas do país. Tudo foi conservado com admirável gosto, não muito comum em nossa terra, tão mais afeiçoada a detestar anota tradicional. [...].

(Nessa casa viveu o padre Carlos Correia de Toledo e Melo, não há registro documental sobre o Alferes Tiradentes e essa edificação)

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil (1956).* Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, s/d, v. II, p. 108, 109.

“[...] Não possuímos informações sobre a construção desta igreja, da qual estava sendo ampliada em 1736. No entanto, pesquisas realizadas por Monsenhor José Maria Fernandes no Livro 2º da Irmandade do SS. Sacramento e no livro de Recibos aberto em 1786 forneceram algumas informações sobre a decoração.

1738-1739 – o pintor João Batista executa: “os 3 painéis, dous dos lados e um na boca da tribuna”. Desses três painéis, dois ainda existem: aquele que reproduz as Bodas de Canaã e o outro que reproduz a Última Ceia. Em 1868 Richard Burton descreveu um outro que representava Santo Antônio segurando um ostensório e realizando o milagre dos animais.

A talha das paredes laterais da capela-mor do arco cruzeiro e do coro foram executadas entre 1739-1741 pelo entalhador João Ferreira de São Paio (Sampaio), em cumprimento de um contrato com ele firmado.

Também altar-mor, que deve ser anterior às ilhargas da capela-mor, deve ser atribuído a Sampaio. [...] A capela-mor, inteiramente recoberta de talha dourada, com seu altar-mor, pertence, assim como o revestimento do arco-cruzeiro e o elegante coro, a um estilo mais evoluído, tendendo para o rococó.

Relatório da intervenção ocorrida no teto da capela-mor da Matriz de Santo Antônio, executada pela restauradora Maria Ângela Pinheiro, 1980.

Relatório sobre os serviços de conservação realizados na pintura do teto da Capela Mor da Matriz de Sto. Ant^o. na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, no período de 8/5/80 a 8/7/80.

Cerca de três meses atrás, fui encarregada pelo Serviço de Patrimônio Federal de Minas Gerais, 3^o Distrito através da Empreiteira Construtora Walter Coscarelli Ltda. a realizar os trabalhos finais de montagem, imunização, obturação de falhas, limpeza e retoques da Capela Mor da Igreja Matriz de Sto. Ant^o, substituindo o Restaurador Responsável pela obra, Sr. Geraldo Xavier Filho. Este continuaria dando sua assistência.

Esta Igreja foi iniciada sua construção provavelmente em 1710, sendo que seu Altar Mor segundo documentos pesquisados foi terminada por volta de 1733, empreitada realizada com grande esmero pelo escultor e entalhador português João Ferreira Sampaio. Não se tem até o dado momento notícias de outras obras suas no Brasil.

Quanto à pintura do fôrro desta Capela Mor o qual falaremos mais detalhadamente a seguir, não se sabe a autoria. Este fôrro tem o formato de abóboda de aresta-intersecção de duas de bôrço que descarrega seu pêso em apenas 4 pontes separados. É uma pintura com motivos decorativos, apresentando criátides, volutas, colunas, carrancas e guirlandas de flôres. Nota-se uma influência oriental nesta pintura, ela é feita em ouro e pintada acima em côres terra, partindo das sombras às côres queimadas.

Essa pintura já havia sido restaurada anteriormente, por volta dos anos 60; por um trincamento na cumieira, grande pêso hle foi acrescido, causando um desnivelamento de aproximadamente 30 cms de sua existência original. Esse fôrro não foi desmontado, foram abertas 4 janelas sôbre a pintura original em seus 4 ângulos e barretes foram colocados apoiados na estrutura do telhado obtendo assim um nôve escoramento. Além desses barretes, estiraram faixas de flanela na intenção de proteger a pintura de possíveis arranheões e perdas, às quais marcaram profundamente a pintura. Com a penetração de água, a flanela absorveu e juntou-se à pintura deixando marcas permanentes. As arestas desse fôrro estavam completamente irregulares faltando-lhes quase que por completo.

Para um tratamento ideal neste caso, seria necessário o desmonte do fôrro, troca dos barretes originais, solidificação dos superiores carcomidos pelos insetos xilófagos, retirada dos reteques anteriores escurecidos pelo tempo, nivelamento das tábuas, obturação, reteques e acabamentos finais.

As soluções na parte estrutural, foram feitas com um cinturão de cimento dentro do Arco-Cruzeiro seguido pela cumieira também de viga de ferro e cimento, sustentando assim a estrutura desta Capela. Este trabalho foi feito desmontando apenas parte dos altares de Arco de Cruzeiro, o Arco de Cruzeiro, partes do segundo arco da Capela correu o risco de perda caso não fosse desmontado e escorado por andaimes. Mesmo assim, algumas dessas peças quebraram pelo peso lhe foi imposto.

Nota-se hoje depois dessa parte da montagem executada uma diferença em seu nível. É visivelmente torta principalmente em seu lado esquerdo.

Foram trocadas parte das cambotas do arco de Cruzeiro, uma das soluções encontrada pelo carpinteiro foi esconder parte da sua pintura ficando assim o erro disfarçado.

Trocado também o madeirame interior ao arco que apresenta o dossel. Com essa diferença de nível na capela mudou-se a posição de 2 anjos que não couberam em suas posições originais; foi necessário fazer 2 pares de franjas com berlas na parte posterior do dossel para encobrir a diferença.

Também é novo o caixilho de vidro dos óculos laterais. Seria necessário o desmonte desses óculos para um tratamento mais adequado pois corre-se o risco de perdê-los, estão bastante carcomidos.

Está visto que o serviço e o material estão inadequados.

A obra iniciada uns anos atrás não foi fotografada. Portanto dispendeu muito trabalho e bom senso para que fosse montada.

A meu ver deveria congregiar uma equipe de restauradores e arquitetos especializados para juntos estudarem a obra.

Terminado o meu prazo de três meses, concluído os trabalhos de
obturaçãe das falhas, limpeza, retoques e acabamentos da pintura
do fôrro da Capela-Mor da Igreja Matriz de Santo Antônio em
Tiradentes entrego na certeza que nas condições encontradas
creio ter trabalhado da melhor forma possível.

Tiradentes, 7 de julho de 1980
Respeitosamente subscrevo-me

Maria Angela Pinheiro

Maria Angela Pinheiro

Livro de Acórdãos da Ir^{de} do Senhor dos Passos, Matriz, 1722-1829, folhas 85 – v^o

Termos de Resolução em mesa respeito ao ajuste da pin-
 tura que fazem o Pro.^{or} e o Off.^{or} da Ir.^{de} do Sr. dos Passos, da Matriz desta Vila de S. José.

Na oito dias do mez de Setembro de 1724 estando na Com.^{ta}
 da Ir.^{de} o Pro.^{or} e o Off.^{or} da Ir.^{de} abaixo assignados
 ajuntados e contrahidos com o M.^o Manuel Victor de Jesus Pro-
 fessor da Pintura que tambem se achava presente p.^o Pintar e
 deorar o Convidorio da Ir.^{de} com toda o assento e melhor gado,
 conforme o seu modelo que se achava no arde existindo a vista
 da Ir.^{de} da Paixão de mesmo Mestre, em figurado de gual, e
 será pintado e deorado o seu forro e tudo quanto houver nel-
 le preciso de pintar, com o tambem outro proprio parime-
 to que se achava por debaixo daquelle, no qual adentro da pintura
 haverá por baixo hum quadro de todo o comprimento
 ao gado do artefice, cujo preço e ajuste foi pela quantia de du-
 zentos mil reis de sua moeda de prata, ficando a Ir.^{de} a obriga-
 do de dar lictas, ouro, prata, collas, lenha e Curvos, faguetas,
 e outras que se precisarem a satisfaccão do artefice, e serão obrigados
 a fazerem pagamento conforme a obra q.^{ta} estiver feita, coje-
 dar a succedidade de q.^{ta} cantar mandarem levar este termo fi-
 cando o d.^o Off.^{or} obrigado a satisfaccão por si e a melhorar da
 mesma fmançã e sua sucores p.^o pela Ir.^{de} da m.^o por
 satisfacto o d.^o artefice que cuidará em concluir a d.^{ta} obra com
 o Ro.^o Sr. D. João Pedro da Silva q.^{ta} este fu uerter e
 assignou no dia acima declarado

João Pedro da Silva
 Manuel Victor de Jesus

“Termos de Resolução em mesa respeito ao ajuste da pin

tura que fazem o Prov^{or} e mais oficiais, desta Irmand^e do S^{or} dos Passos, da Matriz desta Villa de S. Jozé.

Aos oito dias do mez de septembro de 1804, estando no consistorio da Irmand^e o Prov^{or} e mais oficiais da d^a Irmand^e abaixo assignados, ajustarão e contratarão com o Alf^{es} Manoel VictoR de Jesus **Professor** da Pintura, que também se achava presente p^a Pintar e dourar o Consistorio da m^{ma} Irmand^e com todo o asseio, e melhor gosto, conforme o uzo 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 quando houver nel le precizo de pintar, como também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquele, no qual a bem da pintura levará por baixo um xadres, a solução de toda a obra deixarão ao gosto do artífice; cujo preço e ajuste foi feito pela quantia de duzentos mil reis, de suas mãos so mente, ficando a Irmand^e obrigada a dar tintas, ouro, prata, colas, lenha e carvão, fogareiros, andaimes, e escadas a satisfação do artífice, e serão obrigados a fazerem pagamentos conforme a obra estiver feita, e o pedir a necessidade do d^o, e p^a constar mandarão lavrar este termo ficando os d^{os} oficiais a satisfação per si e em nome da mesma Irmandade e seos sucessores p^a pelo rendim^{to} da m^{ma} ser saptisfeito o d^o artífice que cuidará em concluir a dita obra com a abrevid^e que lhe for possível e por verde se assignarão junto com o Rd^o Ir. Escr^{am} João Bernd^{es} da Silvr^a este fez escrever e assignou no d^o dia assima declarado.

João Berndes Sylvr^a
João Alves Antunes
João Antonio Alvares
Manoel Victor de Jesus”

Villa de São Jozé, dezasette de fevereiro de mil oitocen
tos e dezoito, eu o coadjutor João Martins Lo
pes Escrivão da Irmand^e, descreveo conforme

O Coadj. João Miz Lopes

Termo de Resolução em meza

Aos dezoito dias do mês de Fevereiro do anno de mil oitocentos e
dezoito em o consistorio do Senhor dos Passos da Matriz esta Vil
la onde se achavão presentes o Provedor da Irmandade o Reve
rendo vigário Antonio Xavier de Sales Matos, Escrivão o Co
jutor João Miz Lopes Tizoureiro o R^{do} Joaquim Marqs Timudo, o pro
curador o R^{do} Bonifacio Barboza Martins uniformemente as
senTarão em mandar encarnar a Imagem do Senhor dos Pas
sos por ser muito preciso, e seos adjuntos (...) se ajus
tou com o pintor Alferes Manoel Victor de Jesus por qua
torze mil, e quatro centos reis e incarnou a dita Imagem
e seos pertences, de como assentarão mandarão fazer este
Termo por mim Escrivão da Irmandade o presente
anno, que todos assignamos. Era ut supra. Declaro
que se encarregou o incarne da mesma Imagem com prom
tualidade, e seus pertences ao dito procurador.

O Provedor An^o Xer de Sales Mattos

Escr^{am} Coadj^{or} João Miz Lopes
Joaq^m Marq^{es} Temudo Tezr^o
Bonifacio Barb^a Miz Procurador”

Termo de Resolução em Meza respeito a Provisão do Sn^r dos Passos e Obras da m^{ma} Irmd^e em e anno de 1805 p^a o de 1806

Aos seus dias do mês de Oitubro de mil oitocentos e cinco estando na Meza no Consistorio da Irmd^e do Sn^r dos Passos da Matriz desta freguezia de S. José o Procurador e mais officiais e baixo assinados a saber o Provedor Cap^m Pedro Roiz de Faria, Escrivão Jacinto Ferr^a du Aguiar, Thezr^o da^m Ant^o José Mor^a Procurador Cap^m Joqm^{do} José Barbosa, (...) deverão aosuntarão, (...) de fazer a Provisão dos S^{or} dos Passos no quinto Domingo Quaresma com toda solemnidade com sermões na Saidea e Entrada da Procissão com Muzica a dois Córos dandose sera aos m^{mos} e Muzicos Rd^{os} Padres q^e o acompanharem a m^{ma} Procissão por onde passar a d^a Procissão tendo aceita toda despesa (...) tendimentos dos officiais e mais Irmaons do prov^e e Meza e recomendarão a Irma^d Procurador q. com todo zello, e cuidado q (...) da sua atividade (...) em cobrar o q. deve a dyta Irmd^e de annais e Mezas presentes e atrasadas p^a se pagar a obra da **Pintura*** e dourado do consistório q se esta fazendo de q (...) se caresse finalizar-se e tãoobem p^a (...) Mezas q. esta Irmd^e está obrigada a mandar dizer pelas Almas dos Irmaons falecidos e também p^a se satisfazer ao dt^o Irmão Capellão da Missa q^e fizerem em toda segunda feira do anno por tenção dos Irmaons, vivos e de falecidos, e da m^{ma} p. se continuarão a fazer todas as obras per cizas da mma Irmde e consistório, fazendo-se todas as despesas (...) assim como função dos Quarenta todas nos dias de costume y to as esmolos dos fieis não seguirem e para constar mandarão fazer as d^{tas} emp^e assinarão aql q as houver o Escr^m da Irmd^e

Jacinto Ferr^a de Aguiar
Antonio José Mor^a
Joaquim José Barbosa

*Grifo nosso.

**Relatório da situação de conservação da Capela de Nossa Senhora da Penha de França,
Bichinho. ACIPHAN-RJ, final da década de 1960.**

RESTAURAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PENHA, EM VITORIANO VELOSO, MUNICÍPIO DE PRADOS, PARÓQUIA DE TIRADENTES, NO ESTADO DE MINAS GERAIS.

No primeiro dia de trabalho, foi feito o andaime com pessoas do local.

O teto da capela-mor, pintado a têmpera, tem como motivo a LADAINHA DE NOSSA SENHORA.

Instalado o andaime, procedeu-se ao exame detalhado das condições da pintura e do madeirame. A pintura do teto estava repintada, também a têmpera, mas grande parte estava com descolamento

Para remover o fôrro pintado foi preciso passar o composto de cêra para fixação da película colorida, pois do contrário perder-se-ia grandeparte da pintura.

Algumas tábuas encontravam-se completamente destruídas, salvandose sòmente a pintura. De um lado do fôrro foram as gotei - ras que muito danificaram, destruindo quase tóda a pintura, sobran - do sòmente alguns sinais. Também os térmitas causaram grandes estra - gos.

Durante o tratamento de recuperação algumas tábuas não foram removidas do local e a fixação da película colorida foi feita com espátula aquecida no álcool. Algumas das tábuas removidas mere - ceram o tratamento de transposição nas partes mais frágeis.

Depois do tratamento da pintura das tábuas, foi aplica - da a imunização com várias demãos de imunizante.

O engradamento que sustentava as tábuas do fôrro estava em condições péssimas, sendo preciso trocar muitas peças, inclusive foi necessária a colocação de algumas cambotas, que estavam estraga - das.

ALTAR-MOR COM A PADROEIRA NOSSA SENHORA DA PENHA

As condições da madeira do altar-mor não eram das piores. Havia bastante sinal de cupim, mas as providências de recuperação - foram tomadas a tempo. Foi imunizada a madeira conforme a necessida - de.

A pintura original achava-se coberta de repintura branca e o ouro por purpurina. Constatou-se que o ouro estava em perfeitas condições, sem qualquer defeito. Quando retirada a repintura se en - controu a pintura original com fingimento de mármore colorido acom - panhando as decorações originais.

No trono adaptaram um tipo de dossel quando pintaram os altares de branco. Esse dossel escondia grande parte da pintura do trono.

As condições da pintura - ou sejam as decorações - não eram boas. Muitas goteiras fizeram com que grande parte da pintura se perdesse, mas foi possível sua recuperação.

A mesa do altar-mor estava com repintura, a qual foi removida, originando a primitiva, que não era conhecida.

Uma das peças que sustentava a frente do altar estava com o lado de trás completamente destruído pelo cupim, sendo trocada por outra nova. Antes notava-se que o altar estava sem segurança, podendo mais tarde ceder.

TRONO

As peças que compõem o trono, num total de quatro, são de tamanhos diferentes. Encontravam-se totalmente cobertas de branco, com os filetes de ouro recobertos de purpurina. As condições da madeirame eram boas, mas foram aplicadas várias demãos de imunizante. Também o engradamento que compõe o fôrro do trono foi imunizado, pois que ele se encontrava em condições relativas.

Sua pintura foi a que mais sofreu com as goteiras, tendo mesmo perdido um pedaço do fôrro pelo descolamento. Foi aplicado o composto de cêra bem quente para mais fácil penetração. Feito isto ficou segura a película colorida, tendo-se limpado o excesso de cêra. Finda a fixação da película, foram dados os retoques finais.

ARCO-CRUZEIRO

Todo feito em pedra de cantaria, com a cimalha de pedra esverdeada para destacar. Encontrava-se totalmente coberto de óleo escuro, que foi tirado, ficando a pedra original destacada na entrada da capela-capela-mor.

ALTAR DE SÃO GONÇALO (LADO DIREITO)

A mesa do altar estava revestida com três camadas de óleo branco, com decoração azul no centro, cobrindo a pintura colorida da época com otivos de ramos de flôres e que estavam em estado de boa conservação. A parte do sacrário estava pintada de branco sujo e com as molduras fingindo mármore. As quatro colunas estavam repintadas não aparecendo a pintura original.

As outras partes se encontravam do mesmo modo. Em alguns lugares apareceram estragos feitos por térmitas. Essas peças foram tratadas com pentaclorofenol em óleo diesel.

O fundo do altar pintado de azul tinha sob a mesma pintura-



foto 1 - Aspecto externo da IGREJA N. S. PENHA, em VITORIANO VELOSO - as condições das duas tôrres são boas e elas são novas.



foto 2 - Trôno de N. S. PENHA decorado com pintura a têmpera nas partes lisas. Grande parte está descolando e outras estão repintadas.



foto 3 - Fôrro da Capela-Mor com pintura a têmpera. N. S. está cercada com as 8 figuras da LADAINHA, uma estragada pelo cupim. A maioria das tábuas corroidas e empenadas, devido goteiras.

Manoel Victor de Jesus - cronologia

1760 – Nascimento de Manoel Victor de Jesus – dia, mês e local ignorados.

1781 – Aparece seu nome no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em recibo por trabalho não especificado.

1782 – Manoel Alvares e Manoel Victor de Jesus pintam o teto do consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Capela do Sagrado Coração de Jesus, a atual capela do Santíssimo Sacramento. Teto em gamela, com o painel central com anjo ostentando custódia e os demais com cenas do Antigo Testamento. No segundo ambiente, sobre o altar, teto bem retangular, plano, com três cenas alusivas à representação de Cristo: Cordeiro de Deus, Fênix e o Pelicano.

- Executa pinturas na Sacristia da Matriz de Santo Antônio:

- pinturas do teto de armação curva, com cercaduras entalhadas e douradas, apresentando cenas do Antigo Testamento;
- pinturas decorativas do respaldo do arca, com colunas, rocalhas, anjos, nuvens e pintura das sanefas em tons vermelhos escuros e motivos vegetais, com destaque para as formas de orquídeas. (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1783 – Pintura de 18 serafins para a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei. Obra não desaparecida (Recibo da de 27 de setembro de 1783, ALVARENGA, 1971, p. 47).

1786 – Pinturas do Consistório da Irmandade do Descendimento, Matriz de Santo Antônio. No teto a cena foi inspirada em gravura com representação de pintura de Rubens. Teto com a cena central destruída por águas pluviais. (Livro da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, 1776-1860).

1787-88 – “Pinturas e oleados” das portas e janelas das Matriz de Santo Antônio. (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1788 – Pintura de quatro quadros para a Matriz de Santo Antônio: São Carlos Borromeu, São Bento Abade, São Luiz Rei de França e Nossa Senhora do Desterro – ambos em têmpera sobre madeira. (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1788 – Pinturas da Sacristia da Fábrica da Matriz de Santo Antônio:

- teto em taboado liso com cercadura em marmorizado e friso dourado, com fundo branco, movimentação em rocalhas coloridas, vaso de flores, guirlandas e laços.

- pintura sobre o arcaz, apresentando elegante cenografia arquitetônica com colunas, planejamentos adamascados, borlas e rocalhas, onde estão inseridos painéis emoldurados com cenas de Santo Antônio, São Vicente Ferrer, São Pero e São Paulo – cada um com seus elementos iconográficos. Ao centro um nicho com crucifixo, sua decoração é com rocalhas pintadas e entalhadas, encimado por curioso trabalho em carapina, com fundo branco e rocalhas vermelhas. O fundo do nicho é pintado com muitas flores, ramos e folhas bem coloridos. (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1788 – Pintura do Consistório do Senhor dos Passos da Matriz de Santo Antônio – por trás do altar do Senhor dos Passos.

- teto pintado com rocalhas, flores e três cravos; pintura do respaldo do arcaz com cenografia arquitetônica, com tecido adamascado, tendo uma cruz ao centro; pintura da porta com rocalhas em tons vermelhos e da parede da escada para aceso ao camarim, em madeira, imitação de azulejos com losangos e triângulos em pretos em fundo branco; Pintura do arcaz como motivo de fingimento de madeira acentuado (Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1722-1829).

1788-89 – Pintura ornamental em rocalhas, marmorizados e douramento do camarim do retábulo do Senhor dos Passos. (Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1722-1829).

1795 – Registro no Rol dos Confessados da Freguezia de Santo Antônio de São José:

- “Mel Victor de J. Br. S. 35. Maior / Chr esc. Gregório na 29 chr.” – “Manoel Victor de Jesus, branco, solteiro, 35 anos, maior, crismado escravo Gregório Angola, 29 anos, crismado”.

1797-98 – Pintura ornamental da caixa com flores e marmorizados e foles imitando azulejaria geométrica do órgão da Matriz de Santo Antônio. Douramento da talha e prateamento dos tubos do instrumento. Carnação dos trombeteiros que encimam a decoração. Na mísula, na face frontal pintou a cena de Davi tocando para Saul, nas laterais paisagens (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1796 – Desenho, bico de pena e aguada, de Nossa Senhora das Mercês, Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José (Atribuído).

- pintura e prateamento da grade do arco-cruzeiro, cruz, palmas e castiçais da Matriz de Santo Antônio, peça desaparecida (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1801 – Desenho a bico de pena e cópia caligráfica do Compromisso da Confraria de Nossa Senhora das Dores da Vila de São José (Atribuição).

1804-05 – Pintura e douramento do Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na Matriz de Santo Antônio.

- pintura em teto artesoadado, ao centro painel com a cena da Verônica segurando o pano com a face impressa de Cristo. Nos demais painéis, figuram os instrumentos da Paixão de Cristo – douramento e marmorizados (Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829).

1804 – Ornamentação pictórica da Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Vila de São José – início.

- pintura ilusionista do teto da nave em abóboda de berço, com fundo claro, abalcoado – tendo vasos floridos, púlpitos e anjos. Nas extremidades os santos mercedários Raimundo Nonato e Pedro Nolasco com seus elementos iconográficos. Ao centro Nossa Senhora das Mercês entre blocos pastosos de nuvens e anjos; pintura do teto da capela-mor em caixotão, representação de nove invocações da Ladainha de Nossa Senhora; pintura do arco cruzeiro, com adamascado, flores e douramento; pintura do retábulo e camarim, com marmorizados, flores, rocalhas e douramento (Livro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, 1787-188).

- desenho, bico de pena e aguada, no Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João del-Rei (Atribuído).

1805 – Trabalho realizado na torre dos sinos e de uns “biscates”, recibo de 26 de dezembro de 1805 (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1809 – Pintura e douramento.

- um par de credências para a Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos; pintura de barrado de azulejos na capela-mor (obra desaparecida) (Livro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, 1787-188).

1810 – Executa “Riscos e planta” para a fachada principal da Capela da Santíssima Trindade (Recibo avulso, AEDSJDR)

1812 – Pintura de candeeiros, serpentinhas e chuveiros para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio - lustres e castiçais (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

1815 – O pintor é admitido na Irmandade de São Francisco de Assis, sediada na Capela de São João Evangelista – irmandade exclusiva para pardos (Livro Termos dos Irmãos que entraram para a Arquiconfraria de São Francisco de Assis 1812-1817)

1816 – Pintura ornamental efêmera para a cerimônia de exéquias pela morte de D. Maria I, rainha de Portugal (Arquivo da Câmara Municipal – 1770-1819).

1817 – Realiza “Risco e cópias” para o frontispício da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei (Atribuição).

- pintou a “bandeira para as festividades”, recibo de 11 de fevereiro de 1817, obra desaparecida (Livro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, 1787-1888).

1818 – Pintura do “Sudário” para a Irmandade do S. Sacramento, Matriz de Santo Antônio, obra executado em linho, tendo duas faces em sanguínea, apresentando o corpo inteiro de Cristo morto, recibo de 18 de maior de 1818. (Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1779-1846).

- pintura e encarnação das imagens dos Sete Passos da Paixão, consistório da Irmandade dos Passos da Matriz de Santo Antônio (Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829).

- pintura do retrato de D. João VI, para o Senado da Câmara da Vila de São José, obra desaparecida (Arquivo da Câmara Municipal – 1770-1819).

1818-1828 – Pintura do teto em caixotão da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos Cativos, representação dos quinze mistérios e três invocações da Ladainha de Nossa Senhora (Atribuição).

1820 – Pintura no Teatro da Câmara da Vila de São José - obra não identificada / desaparecida (Arquivo da Câmara Municipal – 1770-1819).

1823 – Douramento do forro, onde se guarda a cruz do andor, para a Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio (Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, 1722-1829).

1824 – Encarnação de mãos e rosto da imagem de Nossa Senhora da Soledade, altar do Descendimento, Matriz de Santo Antônio (Livro da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento, 1776-1860).

- pintura da Deusa Astréia, ou a Justiça, para o Senado da Câmara de São José, têmpera sobre tela. Atualmente acervo do IHGT, (Atribuição).

- ano que assinou o último recibo pelos trabalhos pictóricos realizados na Capela de Nossa Senhora das Mercês (Livro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, 1787-1888).

1828 – Faleceu no dia 27 de abril, foi sepultado na Capela de Nossa Senhora do Rosário.

Obras atribuídas, com datação desconhecida

São José, atual Tiradentes:

Matriz de Santo Antônio

- teto em taboado liso do batistério, com representação do Divino Espírito Santo, em forma de pomba, entre nuvens pastosas; nos cantos rocalhas e flores.

- pintura de painel, têmpera sobre madeira, com cena do Batismo de Cristo, por São João Batista no Rio Jordão. Obra exposta no batistério.

- pintura de teto na sala sob o camarim do altar-mor. Obra em duas partes com tarja central, vasos de flores e rocalhas nos ângulos (há perdas de suporte, tábuas); pintura, têmpera sobre madeira da caixa da escada para o trono – parece que foi cortada.

Passo da Paixão – Rua Direita, São José

- ornamentação pictórica do retábulo; pintura de teto em taboado liso, com rocalhas, marmorizados e coroa de espinhos; pintura do frontão da mesa do altar, tarja com três cravos; pintura de dois os anjos dos martírios e seus elementos iconográficos; pintura de barrado geométrico imitando azulejaria.

Prados:

Capela de Nossa Senhora da Penha de França – Vitoriano Veloso / Bichinho

- pintura ilusionista no teto em abóboda de berço, na capela-mor; pintura ilusionista do teto em abóboda de berço, na nave; pintura do teto do nártex; ornamentação picta dos três retábulos da capela; pinturas do respaldo da escada para o coro, em imitação de azulejaria, do armário dos Santos óleos, do Oratório Esmoler, do tambor do púlpito e das portas de acesso às sacristias, fingimento de madeira sobre madeira (Atribuição)

Matriz de Nossa Senhora da Conceição

- pintura de dois painéis das ilhargas, apresentando dois doutores da Igreja, obra ainda com repintura (Atribuição).

São João del-Rei:

Matriz de Nossa Senhora do Pilar

- pintura de teto em taboado liso, com motivos de rocalhas, representação das Almas do Purgatório e figuração emblemática; pintura no frontão do retábulo de São Miguel; pintura e dezoito serafins (obra documentada, mas desaparecida)

Capela de São Francisco das Chagas do Onça – Emboabas, distrito de São João del-Rei

- pintura de teto em abóboda de berço, com rocalhas, flores e ao centro quadro recolocado com a imagem de São Francisco (vendido pelo padre, esteve exposto em um antiquário em Tiradentes; sem informação sobre sua localização).



Mestres e Artífices que trabalharam nas obras da Matriz de Santo Antônio,
antiga São José, atual Tiradentes-MG.

MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura, 1974.

ALZ., Domingos.....FERREIRO

1738/39 – Recebeu 1/8^a “de apontar a ferramenta” (L^o 2^o de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S., fls.22).

BARBOSA, Silvestre.

1757/58 – Recebeu 99\$900 “de jornaes que venceo na obra do acrescentamento da Igreja” (L^o 2^o de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S., fls.140 v.).

BATISTA, João.....PINTOR

1738/1739 – ... “22 P. q se deo ao Pintor João Bautista de pratear o cofre”; 3 “de pintar seis vazos p^a as frestas”; 2 “de pintar a urna”; 1 e ½ “de dourar a regoa do pe do frontal”; ¼ “de pintar o candeyro”; 220 “de pintar os tres painéis dos dous lados, e hum da boca da Tribuna” (L^o 2^o de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S., fls.21). Recebeu mais 2 e ¾ “P. jornaes” (L^o Cit., fls. 22)

BATISTA, João.PEDREIRO

1738/39 – Recebeu 2/8^{as} e ¼ de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L^o 2^o, fls. 22, “Receita e Despesa da Irmandade do S.S. Sacramento).

1745/46 – Recebeu 3/8^{as}, ¼ e 4 vs. “de concertar o telhado” (L^o cit., fls.69)

1751/52 – Recebeu 13£200 “de onze dias de reboque na Igreja” (L^o cit., fls.102).

BICUDO, Antônio.

1757/58 – Recebeu 72\$900 de “jornaes que venceo na obra do acrescentamento da Igreja” (L^o 2^o de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S., fls.140 v.).

BRAGA, João Fernandes.FERREIRO

1736/37 – Recebeu 199\$500 “de fazer as esferas varões, e cruzes das grimpas” (L^o 2^o, fls. 6 v., “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S.).

BRAGANÇA, João Teixeira.SERRALHEIRO

1749 – ... “Natural da freguezia de ... Arcebispado de Braga, que vive do seo officio de serralheiro, de idade de trinta anos” (L^o de “Devassas”, fls. 169, arquivo da Cúria de Mariana).

CALDAS, Antônio de.PINTOR

1751/52 – Recebeu 7:200\$000 “por que se ajustou a dita obra” de pintura e douramento da igreja, na forma do termo a fls. 37 (Lº 2º de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 105).

COELHO, José.ENTALHADOR

1757/58 – Recebeu 40\$200 da talha da igreja (Lº 2º de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 139, v.).

CORGO, Manoel Araújo do.

1740/41 – Recebeu 19/8^{as}, 1Q4 vs. de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (Lº 2º de “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 141).

CORTES, Antônio Francisco.OURIVES

1743 - ... “Conta da Alampada q. veyo deo Rº de Janrº assignada por Paullo Vicente Christinianes na forma seguinte: Snr Marçal Casado Rutier V. de San Jº 16 de Marsso de 1734. Conta da alampada q. por sua ordem mandei fazer p^{lo} Me Antº Francº - 1:537\$677 (Lº 2º, da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 52).

COSTA, Manoel da.PEDREIRO

1757/58 – Recebeu 17\$525 “de jornaes que venceu na obra de acrescentamento da Igreja (Lº 2º, fls. 140 v., “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

COUTO, Luiz Gomes do.FERREIRO

1733 – ... “Natural da cidade de Braga, morador nesta Vila, homem casado, oficial de ferreiro, de idade de 24 annos” (Lº de Devassas”, fls. 114 v., Arquivo Público Mineiro”.

1736/37 – Recebeu 18\$375 “de apontar a ferramenta dos pedr^{os}” (Lº 2º, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6 v.).

CRUZ, Manoel Lopes da.CARPINTEIRO

1742/43 – Recebeu 92/8^{as} “P. fazer asporcas dos Signos, Reformação da Torre, e Caixilhos p^a os óculos da Igr^{as}” (Lº 2º, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.50 v.).

1757/58 – Recebeu 74\$400 “e alguas madr^{as}, efeito desta obra” da casa do Conisatório da Irmandade (Lº cit. fls. 139 v.). Recebeu mais 121\$200 de “jornaes que venceu na obra do acrescentamento da Igreja” (Lº cit., fls. 140 v.).

DIAS, Manoel de Souza.

1740/41 – Recebeu 7/8^{as} e ½ de jornaes que venceu na obra da capela mor (Lº 2º, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.41).

DOMINGO AFONSO.SERRALHEIRO

1751/52 – Recebeu 20\$000 “Pella ferrege das duas portas” e mais 30\$000 “dos varoins dos d^{os} óculos (Lº 2º, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.102 e 102 v.).

ESTEVEES, Manoel

1758/59 – Recebeu 3\$600 “P. feytio das Redes dos Ocollos da Capella Mor” (L° 2°, fls.147, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

FARIA, João de.

1753/54 – Recebeu 600\$000 “a Conta da obra que anda fazendo no adro da Igreja (L° 2°, fls.121, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

FERREIRA, João.FERREIRO

1739/40 – Recebeu 10/8as “aconta da ferrage q. foy mais necessr^a p^a as das 3 janelas do coro” e mais “8/8^{as} q. se conheceo deverem-se lhe de mais das 10/8^{as} q tinha recebido, porq. Falleceo antes de lhe ajustar aconta, as quaes se entregarão ao Thezr^o dos defuntos, e ausentes, como consta do seu r^o q. se entrega ao escrivão” (L° 2°, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.31v.).

FERREIRA, João.ENTALHADOR

1739/40 – Recebeu 254/8^{as} “de jrnas de 13 de julho, e impreytada” (L° 2°, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.31 v.).

FRANCISCO Manoel.CARPINTEIRO

1737/38 – Recebeu 190\$000 “P. jornaes” que veneu na obra da igreja (L° 2°, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.15 v.).

FRANCO, Bento Glz.PEDREIRO

1757/58 – Recebeu 130\$8000 de “jornaes que venceo na obra do acrescentamento da Igreja” L° 2°, de Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls.140 v.).

1760/61 – Recebeu 219\$600 da obra da sapata da igreja (L° cit., fls. 158 v.).

GOMES, Antônio.CARPINTEIRO

1751/52 – Recebeu 60\$000 “de duas portas hua que vay p^a o Coro e outras p^a o consistório” e mais 10\$800 “dos caixilhos das vidraças da capella mor e do coro (L° 2°, fls.102, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

1752/53 – Recbeu 57\$600 “pelo q. importou o feytio das janellas, portais, soalho da casa nova e entre portas” (L° cit., fls. 113 v.).

1753/54 – Recebeu 24\$000 “de fazer easentar duas genellas de tras do trono” (L° cit. fls, 120 v.).

1757/58 – Recebeo 40\$500 na obra da casa do consistório da Irmandade (L° cit. fls. 139 v.).

GONÇALVES, Alberto.PEDREIRO

1757/58 – Recebeu 124\$251 “de jornaes que venceo na obra do acrescentamento da Igreja” (L° 2°, fls. 140 v., “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

1758/59 – Recebeu 142\$200 “dos Cunhais eforro da Cantaria” (L° cit., fls. 146).

GONÇALVES, Bento.PEDREIRO

1752/53 – Recebeu 13\$200 “de romper e atacar as taypas das tres janellas e hũa porta com soleyras de pedra” (L° 2°, fls. 113 v., “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

1753/54 – Recebeu 6\$000 “de hũa soleira de pedra da porta do Cruzeiro (L° cit., fls. 120 v.).

1757/1758 – Recebeu 15\$750 “de aprumar as paredes e reboucar e pedras” (L° cit., fls. 139 v.).

GONÇALVES, Jacinto.

1736/37 – Recebeu 3\$250 “de fazer os varões dos Anjos” (L° 2°, fls. 6 v., “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

JOSÉ FRANCISCOCARAPINA

1747/48 – Recebeu 77/8^{as} e 4 vs. por trabalho não especificado na obra de acrescentamento da igreja (L° 2°, fls. 79, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento.).

JUNQUEIRA, José Roiz.PEDREIRO

1740/41 – Recebeu 11/8^{as} e ¼ “de jornaes que venci na obra da capela mor” (L° 2°, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 79.).

1746/47 – Recebeu 95/8^{as} e 1Q2 e 2 vs. “P. jornaes q. venceo” (L° Cit., fls.74).

1747/48 – Recebeu 81/8^{as} e ½ e 2 vs “P. jornaes q. venceo” na obra do acrescentamento da igreja (L° cit., fls. 79).

1751/52 – Recebeu 14\$000 “de varias obras miúdas e desmanchar andaime e fazer outros” (L° cit. fls. 102).

1757/58 – Recebeu 133\$400 “de jornaes que venceo na obra do acrescentamento da igreja” (L° cit., fls. 140 v.).

1758/59 – Recebeu, juntamente com outro oficial, 105\$000 “de jornaes que venceo na obra de acrescentamento da Igreja” (L° cit., fls. 146).

LISBOA, Antônio Francisco. dito Aleijadinho.

..... ARQUITETO, ESCULTOR E ENTRALHADOR

1810 – “Pagou-se ao Aleijadinho pelo risco do frontespicio da Matriz 10 oitavas” (A Noite, Rio de Janeiro, 21-4-1938).

LOPES, Manoel.CARPINTEIRO

1736/37 – Jornaes que enceu na obra do acrescentamento da matriz e “caixilhos do óculo grande”, 27\$937 (L° 2°, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6.).

1737/38 – Jornais que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 16\$874 (L° cit., fls 15).

1739/40 – Recebeu 1/8^a e ¼ por “hú Xamprão [sic] (L° cit., fls. 31 v.).

LUIZ ANTÔNIO.....PEDREIRO

1738/1739 – Recebeu 57/8^{as} e ½ e 3 vs. de jornais que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L° 2°, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 22.).

1739/40 – “Jornaes q. venceu neste na^o” nas obras do acrescentamento da matriz, 4/8^{as} e 1/ e vs. (L^o cit., fls. 31 v.).

MANOEL ANTÔNIO.PEDREIRO

1757/58 – Recebeu 81\$000 de “jornaes que venceu na obra do acrescentamento da Igreja” (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 140 v.).

MARCOS FRANCISCO.CARPINTEIRO

1736/37 – “Jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 12\$375” (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6 v.).

MARTINS, Antônio.CARPINTEIRO

1738/39 – Recebeu 21/8^{as} e 1/2 de jornais que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 22.).

MARTINS, Simão.PEDREIRO

1736/37 – “Jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 242\$674” (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6 v.).

1737/38 – “Jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 66\$000” (L^o cit. fls. 15).

1738/39 – Recebeu 1/8^{as} e 3/4 de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L^o cit. fls. 22)

MONTEIRO, José.CARPINTEIRO

1738/39 – Recebeu 38/^{as} e 1/4 de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 22).

1739/40 – Recebe 55/8^{as} “pelas 3 janellas do coro”; 54/8as, 1/4 e 4 vs. “athe 15 de Fevr^o” pelas obras do acrescentamento da matriz; 128/8as “da impreytada de forras o Coro pella p^{te} debacho; da matriz (L^o cit., fls. 31 v. e 32).

1740/1741 – Recebeu 2/8^{as} e 1/4 “do concerto das grades” (L^o cit., fls. 41).

OLIVEIRA, Jacinto Rodrigues.FERREIRO

1733 -... “natural da cidade de Braga, morador nesta villa de S. José, homem casado, oficial de ferreiro, de idade de 42 annos” (L^o de “Devassas”, fls. 118, arquivo da Cúria de Mariana).

PASSOS, Antônio José dos.

1740/41 – Recebeu 10/8^{as} e 4 vs. de jornais que venceu na obra da capela mor (L^o 2^o, fls. 41, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

PASSOS, José dos.

1740/41 – Recebeu 10/8^{as} e 4 vs. por trabalho não especificado (L^o 2^o, “Receita e Despesa”, fls. 41, da Irmandade do S.S. Sacramento).

PEREIRA, Domingos.FERREIRO

1736/37 – Recebeu 24\$750 “de apontar a ferramenta aos ditos pedreiros” (Lº 2º, fls. 6, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).

PINTO, Antônio.PEDREIRO

1758/59 – Recebeu “1200 de concertar as Redes ehûa vidraça” (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 41).

PONTE, João da.PEDREIRO

1736/37 – “Jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 33\$187 (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6).

1737/38 – Idem, idem 120\$937 (Lº cit. fls. 15 v.).

1738/39 – Idem, idem, 59/8^{as} e 4 vs (Lº cit. fls. 22).

1739/40 – Idem, idem, 5/8^{as}, ¾ e 3 vs. (Lº cit. fls. 32).

1740/41 – Recebeu 25/8^{as} e ¾ de jornaes que venceu nas obras do conserto do adro da igreja (Lº cit. fls. 40).

1742/43 – Recebeu 483/8^{as} “Pello concerto do telhado e paredes da Igr^{ia}” (Lº cit. fls. 50).

1751/52 – Recebeu 33\$600 “de 28 dias de reboques e telhados na Igreja” (Lº cit. fls. 102).

1758/59 – Recebeu 62\$700 dos jornaes que venceu nos telhados (Lº cit. fls. 146).

PUGAS, João Roiz.PEDREIRO

1736/37 – “Jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 297\$932 (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 6 v.).

1737/38 – Idem, idem, 87\$367 (Lº cit., fls. 15).

1738/39 – Recebeu 17/8^{as} de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (Lº cit., fls. 22).

RODRIGUES, José.CARPINTEIRO

1749/50 – Recebeu 15/8^{as} “por jornais” que venceu nas obras da igreja (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 97 v.).

1750/51 – Recebeu 15/8^{as} de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da igreja (Lº cit., fls. 97).

SAMPAIO, João Ferreira.ENTALHADOR

1740/41 – Recebeu 316/8^{as} e ¾ do ajuste das paredes da capela mor e mais 30/8^{as} “dos Oculos, cantoneiras e forro por dentro do arco” (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 40).

1746/47 – Recebeu 29/8^{as} e ¼ de jornaes de 233 dias na obra do acrescentamento da igreja (Lº cit., fls. 74).

- 1747/48 – Recebeu 132/8^{as} e ½ de 106 das que venceu na obra do acrescentamento da igreja (L^o cit., fls. 74).
- 1748/49 – Recebeu 390/8^{as} de jornaes que venceu neste ano na obra do acrescentamento da igreja (L^o cit., fls. 79/80).
- 1749/50 – Recebeu 200/8^{as} ¼ e 4 vs. “pelo q. venceu neste ano na Igreja de seu off^o de entalhador” (L^o cit., fls. 82 v.).
- SANTOS, Antônio dos.**PEDREIRO
- 1757/58 – Recebeu 5\$400 “de consertar os tilhados” (L^o 2^o, fls. 139, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento).
- SANTOS, João dos.**CARPINTEIRO
- 1738/39 – Recebeu 28/8^{as} e ¾ de jornaes que venceu na obra do acrescentamento da matriz (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 22).
- 1747/48 – Recebeu 253/8^{as} e ½ e 6 vs. de jornais que venceu neste ano na obra do acrescentamento da igreja, (L^o cit., fls. 79/80).
- SILVA, Francisco da.**PINTOR
- 1737/38 – Recebeu 12\$800 “de dourar epintar as esferas e grimpas” (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 15).
- SILVA, Luiz (Sarayva) da.**PINTOR
- 1738/39 – Recebeu 2/8^{as} e ¾ “de comer (sic) as tintas” (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 22).
- 1757/58 – Recebeu 21\$150 “de dourar as grimpas e dar óleo na simalha” (L^o cit., fls. 140).
- SOUSA, Nicoláu de.**PEDREIRO
- 1737 A 1738 – Jornais que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 18\$000 (L^o 2^o, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 15).
- 1740/41 – Recebeu 80/8^{as} “de ajuste” na obra do acrescentamento da igreja (L^o cit., fls. 40).
- 1743/44 – Recebeu 400/8^{as}, domo consta do seu recibo, referente à obra do acrescentamento da capela mor e mais 20/8^{as} “de meter hua linha nova de parede a parede por estarem os esteyos podres” (L^o cit., fl. 58).
- 1746/47 – Jornais “de 5 dias im^o” na obra de acrescentamento da Igreja, 5/8^{as} e ½ (L^o cit., fls. 74).
- 1749/50 – Recebeu ¾ e 4 vs., por trabalho não especificado, na obra do acrescentamento da Igreja e mais 50/8^{as} “por levantar as cazas do Consistorio” (L^o cit., fls. 82 v.).
- SOUSA, Pedro Monteiro de.**ENTALHADOR
- 1733 – “Natural da freguesia de São Victor da cidade de Braga, morador nesta Villa de S. José, homem casado, oficial de entalhador, de idade de 37 annos (L^o de “Devassas”, fls. 108 v., arquivo da Cúria de Mariana).

1737/38 – Jornais que venceu na obra do acrescentamento da matriz, 282\$562 e mais “que sedeo ao dº de molhadura no dia q sepozerão as colunas do coro”, 9\$000 (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 15).

1740/41 – Recebeu 13/8^{as} e ½ por trabalho não especificado e mais 360\$8as “de fazer as Portas e Portico da Matris” na forma do ajuste (Lº cit., fls. 41).

VELOSO, Antônio Gonçalves.OURIVES

1738 - ... “solteiro, ourives, natural da freguesia de São Payo de Parada, Arcebispado de Braga, morador nesta Villa” (Lº de “Registro de termos de visitas da Freguezia de N. Sª do Pilar” (e outras freguesias), fls, 126 v., arquivo da Cúria de Mariana).

VILAÇA, Francisco.

1757/58 – Assistente no Rio de Janeiro, recebeu 104\$312 por trbalho não especificado ((Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 139 v.).

XAVIER, Francisco.PEDREIRO

1757/58 – Recebeu 71£362 “de jornaes que venceo na obra do acrescentamento da Igreja” (Lº 2º, “Receita e Despesa” da Irmandade do S.S. Sacramento, fls. 140 v.).

1758/59 – Recebeu 67\$200 “de jornaes que venceo na obra do acrescentamento de Igreja” (Lº cit., fls. 140 v.).

1759/60 – Recebeu 210\$000 “de jornaes que venceo na Igreja, pello seu officio de pedrº” (Lº cit., fls. 153).



**Lista dos principais pintores portugueses e brasileiros que atuaram
em Minas Gerais nos Séculos XVIII e XIX***

- ARAÚJO, José Soares de. (1723-1799) – Diamantina, Serro, Ouro Preto
- ATAÍDE, Domingo da Costa. (Séc. XVIII/XIX) – Mariana, Ouro Preto, Itaverava
- ATAÍDE, Manoel da Costa. (1762- 1830) – Mariana, Ouro Preto, Congonhas, Itaverava, Piranga, Conceição do Mato Dentro, Santa Bárbara – Colégio do Caraça, Catas Altas.
- BELLO, Antônio Rodrigues. (Século XVIII) – Ouro Preto / Casa Branca
- CALDAS, Antônio de. (Século XVIII) – Tiradentes, Ouro Branco
- CARNEIRO, Francisco Xavier. (1765-1840) – Mariana, Itaverava, Congonhas, Santana dos Montes, Itabirito, Ouro Preto, Mariana, Piranga, Santana dos Montes, Congonhas
- CARVALHAES, João de. (Século XVIII) – Ouro Preto, Congonhas
- CORREIA E CASTRO, João Nepomuceno. (?-1795) – Ouro Preto, Congonhas, Mariana,
- COSTA, Feliciano Mendes da, (Séc. XVIII-Séc. XIX) – Ouro Preto
- ESPÍRITO SANTO, Manoel Venâncio do. (Séc. XIX) – São João del-Rei
- ESPÍRITO SANTO, Venâncio José do, (1783-1887) – São João del-Rei
- FIGUEIREDO, João Batista de. (Século XVIII) – Ouro Preto, Santa Rita Durão
- LOBO, José Gervásio de Souza. (1758?-1806) – Ouro Preto
- LOPES, Silvestre de Almeida (Séc. XVIII) – Diamantina
- MIRANDA, Caetano Luíz de. (c.1774-1837) – Diamantina, Serro, Couto de Magalhães de Minas
- NATIVIDADE, Joaquim José da. (1771?-1841) – Congonhas, Belo Vale, , São Brás do Suaçuí, Prados, São João del-Rei, Vicente de Minas, Carrancas, Lavras, Conceição da Barra, São Tomé das Letras, Liberdade.
- RIBEIRO, Jacinto. (1683 - 175?) – Sabará
- ROCHA, Joaquim Gonçalves da. (c. 1755-1831) – Sabará, Caeté, Santa Luzia
- ROSA, João Batista da. (Século XVIII) – Tiradentes
- ROSA, Manoel Ribeiro da (1758?-1808) – Ouro Preto, Santa Bárbara,
- SARAYVA, Luiz da Silva. (Séc. XVIII) – Tiradentes
- SILVA, Bernardo Pires da (Século XVIII) – Ouro Preto, Congonhas, São Brás do Suaçuí, Prados, Tiradentes
- SILVA, Francisco da. (Séc. XVIII) – Tiradentes

SOARES, Custódio Luiz. (Séc. XVIII) – Mariana

SOUSA, Manoel Rabelo de. (Séc. XVII) – Santa Bárbara, Catas Altas, Mariana, Ouro Preto

VICTOR DE JESUS, Manoel. (1760?-1828) – Tiradentes, São João del-Rei, Prados

XAVIER, Gonçalo Francisco. (1742?-1775) – Barão de Cocais, Catas Altas do Mato Dentro, Santa Bárbara, Conceição do Mato Dentro.

*Outros pintores tiveram atuação em Minas na realização de trabalhos diversos, desde olear portas, pintar paredes, etc. De maneira geral, nesse período, os pintores realizavam todos trabalhos de pinturas desde os mais complexos, como as quadraturas, até os mais simples como caiação de paredes.

Fontes:

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *A Pintura colonial em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, Nº 18, 1978. (Nesse artigo, aparecem 104 pintores que atuaram em Minas).

BOHRER, Alex Fernandes. *O discurso da imagem*. Lisbon International Press, 2020.

DEL-NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, Nº 20, 1956.

DEL-NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, Nº 29, 1978.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br> (Consultado em 12 de abril de 2021)

MARTINS, JUDITH. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, Nº 27, 1974, dois v.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Ouro Preto: Est. de Minas Gerais, 1958.