

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Fábio Mendes Zarattini

FÉLIX ANTÔNIO LISBOA:

sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica

Belo Horizonte, MG

FEVEREIRO - 2020

Fábio Mendes Zarattini

FÉLIX ANTÔNIO LISBOA:

sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Preservação do Patrimônio Cultural)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte, MG

FEVEREIRO – 2020

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Zarattini, Fábio Mendes, 1975-

Félix Antônio Lisboa [manuscrito] : sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica / Fábio Mendes Zarattini. – 2020.

183 p. : il. + 1 CD

Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

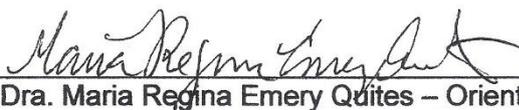
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Aleijadinho, 1730-1814 – Teses. 2. Escultores brasileiros – Séc. XVIII-XIX – Teses. 3. Arte sacra – Minas Gerais – Teses. 4. Escultura – Conservação e restauração – Teses. I. Quites, Maria Regina Emery, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.81A

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do
aluno **FÁBIO MENDES ZARATTINI** - Número de Registro **2018664012**.

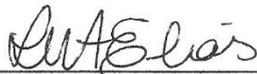
**Título: "Félix Antônio Lisboa: sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a
arte escultórica"**



Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Lucienne Elias – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 03 de fevereiro de 2020.

Dedico a Bella meu amor e exemplo,
Á meus Pais: Arlete Mendes Zarattini e
Mauro Lúcio de Souza Zarattini (*In memorian*).

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr.^a Maria Regina Emery Quites pela generosidade, carinho, estímulo, acompanhamento integral na orientação recebidos neste estudo, e por sempre incentivar na realização de pesquisas como esta.

Aos membros da banca de qualificação, Professora Dr.^a Myriam Ribeiro de Oliveira, Professora Dr.^a Luciene Elias, e Professora Dr.^a Alessandra Rosado pela honra de participarem da banca de avaliação deste trabalho.

Estendo os meus agradecimentos ao corpo docente e aos funcionários dos Programas de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, especialmente a secretária do PPG-Artes Natália Arruda, por todo auxílio e atenção ofertados, a EBA, e História da Faculdade de Ciências Humanas – a FAFICH, da UFMG, em especial aos Professores Márcia Almada, Magali Meleu Sehn, Magno Moraes Mello, Stephane Huchet, que em cada disciplina ministrada e a seus modos, contribuíram para a interdisciplinaridade entre os campos de conhecimento e as fases de desenvolvimento da pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de dois anos que propiciou o auxílio financeiro a essa pesquisa.

Aos meus companheiros de sala das disciplinas no Programa de Pós-graduação que, direta ou indiretamente, fizeram parte desta etapa de vida e tornaram os estudos mais alegres e leves. Aos meus amigos da graduação na Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, UFMG e companheiros de jornada na pesquisa, que sempre acreditaram e colaboraram comigo. Um agradecimento especial a Silvana Bettio pela amizade e colaboração.

Aos meus companheiros de pesquisa no Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, o Ceib, Professora Beatriz Coelho, Daniela Ayala Lacerda, Carolina Proença Nardi, Agesilau Neiva Almada pelas trocas de conhecimento e excelente convívio.

Aos meus irmãos, Renato Adriana e Flávia, que sempre incentivaram meus estudos. A vocês, minha mais profunda gratidão e amizade.

Ao pesquisador e restaurador Carlos Magno de Araújo pela disponibilização de seus depoimentos, textos publicados e as muitas considerações acerca do objeto desta pesquisa, com certeza sua contribuição foi importante em minhas reflexões.

Ao IPHAN, IEPHA, e Arquidiocese de Mariana, e seus funcionários pelo acesso aos preciosos arquivos. Aos caros Guilherme Dias de Castro da secretaria de Cultura da Cidade de Piranga, Marco Antônio Gomes do Centro de Memória de Piranga; Elton Hipólito; Padre Charley Marcelino, Adilson Ana Maria Campos, gestora do Museu de Pará de Minas; ao Carlos José Aparecido de Oliveira, o Caju, gestor do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto; e a Herinaldo Alves, coordenador administrativo do Museu Aleijadinho.

Gratidão a todos que de alguma forma estiveram envolvidos, seja incentivando e auxiliando na pesquisa ou simplesmente que acreditaram em mim e, assim, contribuíram enormemente para a concretização deste trabalho.

A meus pais, Mauro (*in memoriam*) e Arlete, que sempre incentivaram minha formação. Em particular, a minha mãe, por sempre acreditar em meu potencial e me ofertar todo o seu apoio incondicional.

E fundamentalmente, a minha querida Bella, que me dá além de amor, companheirismo, coragem, incentivo em ser uma pessoa melhor contribuindo com total apoio em cada etapa da concretização dessa pesquisa. Beijos do Seu.

" Hora est iam nos de somno surgere! "
(Já é hora de levantarmos de nossa inércia.)
São Paulo Apóstolo

"esforçai-vos quanto possível por unir à vossa fé a virtude, à virtude a ciência. À ciência a temperança, à temperança a paciência,"
São Pedro Apóstolo

ZARATTINI, Fábio Mendes. Félix Antônio Lisboa: sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020, 183 p., il.

RESUMO

Minas Gerais exibe grande diversidade de imagens, talhas, pinturas, objetos repletos de cultura, história e religiosidade. Inúmeros artífices responsáveis por essa rica produção sacra, ainda aguardam praticamente no anonimato e precisam ser pesquisados e redescobertos. O presente trabalho contempla o estudo do escultor, Félix Antônio Lisboa, sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica. De maneira similar ao que ocorre com outros escultores coloniais, a atribuição de obras ao Padre Félix, um meio-irmão de Antônio Francisco Lisboa, é dificultada pela escassez de fontes documentais e históricas que comprovem o trabalho entre as irmandades religiosas, os artistas e artífices.

Este estudo foi fundamentado em revisão da literatura a respeito de sua biografia, e trajetória no sacerdócio, à primeira vista, sua ocupação mais reconhecida e relevante, visto que após sua formação no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana, atuou como “presbítero de São Pedro”, no Clero Secular desde 1778 até sua morte; foi membro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões de 1782 a 1787, da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de 1781 até seu falecimento; ocupou os cargos de Mestre dos Noviços, Primeiro Definidor e Comissário na Ordem Terceira Franciscana. Além de investigação de campo, registros documentais e históricos de suas obras e demais atribuições realizadas, de modo a contemplar sua atuação na arte da talha. Mediante a fotodocumentação realizada *in loco*, foi analisada a presença de cacoetes ou estilemas em sua produção artística. Para isso foram estudadas as características de um grupo específico de esculturas em madeira policromada já documentadas, e outras obras atribuídas de imagens presentes em igrejas das cidades de Piranga, Ouro Preto, Belo Vale, São Brás do Suaçuí e Pará de Minas.

O trabalho priorizou a análise formal em prol da necessidade de definição dos estilemas e a compreensão das características de seu trabalho nas esculturas em madeira policromada e dourada, São Pedro e São Paulo apóstolos, ocupantes dos nichos laterais do retábulo-mor do Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, em Piranga, antiga Vila de Bacalhau em Minas Gerais.

Como resultados, percebeu-se que grande parte dos aspectos formais presentes em suas obras atribuídas diferem daqueles encontrados em sua produção documentada, não referenciadas por documentos, e principalmente desconectada de suas respectivas análises formais e de estilemas.

Diversos documentos, recibos e registros provocam questionamentos a respeito das informações contidas, o que indica que muito ainda está por ser esclarecido a respeito de sua produção, formação artística e seu trabalho em oficinas. Devido à escassez de obras documentadas ou reconhecidas o mapeamento de sua produção na imaginária é dificultado e complexo. Portanto, a dissertação analisou criticamente e levantou hipóteses sobre o acervo documentado e questionou atuais atribuições a esse escultor traçando considerações relativas ao artífice conferindo a devida importância ao seu legado na escultura mineira.

Palavras-chaves: Padre Félix Antônio Lisboa, escultura em madeira policromada, Minas Gerais.

ABSTRACT

Minas Gerais displays great diversity of images, carvings, paintings, objects full of culture, history and religiosity. Countless artisans responsible for this rich sacred production still await practically in anonymity and need to be researched and rediscovered. The present work contemplates the study of the sculptor, Félix Antônio Lisboa, his life and trajectory between the priesthood and the sculptural art. Similar to other colonial sculptors, the attribution of works to Father Félix, a half brother of Antonio Francisco Lisboa, is made difficult by the scarcity of documentary and historical sources that prove the work between religious brotherhoods, artists and craftsmen.

This study was based on a literature review about his biography, and trajectory in the priesthood, at first glance, his most recognized and relevant occupation, since after his formation at Our Lady of the Good Death Seminary in Mariana, he acted as “priest of Saint Peter” in the Secular Clergy from 1778 until his death; he was a member of the Brotherhood of Our Lady of Mercy of Forgiveness from 1782 to 1787, of the Venerable Third Order of Penance of San Francisco from 1781 until his death; he held the position of Master Novice General Definitor e Comissar in the Third Franciscane Order. In addition to field research, documentary and historical records of his works and other attributions performed, in order to contemplate his performance in the art of carving. Through photodocumentation performed in loco, the presence of shards or styles in his artistic production was analyzed. For this, the characteristics of a specific group of already documented polychrome wood carvings and other attributed works of images present in churches of the cities of Piranga, Ouro Preto, Belo Vale, São Brás do Suaçuí and Pará de Minas were studied.

The work prioritized the formal analysis in favor of the need to define the styles and the understanding of the characteristics of his work in polychrome and gilded wood carvings, St. Peter and St. Paul apostles, occupants of the lateral niches of the main altarpiece of the Bom Senhor Jesus de Matosinhos, in Piranga, former village of Bacalhau in Minas Gerais.

As a result, it was noticed that most of the formal aspects present in his attributed works differ from those found in his documented production, not referenced by documents, and mainly disconnected from their respective formal analyzes and style.

Several documents, receipts and records provoke questions about the information contained, which indicates that much remains to be clarified regarding their production, artistic training and work in workshops. Due to the scarcity of documented or recognized works, it is difficult and complex to map their production in the imaginary. Therefore, the dissertation critically analyzed and raised hypotheses about the documented collection and questioned current attributions to this sculptor, drawing considerations regarding the artificer, giving due importance to his legacy in sculpture from this state of Brazil.

Key-Words: Father Félix Antônio Lisboa, Sculpture in Polychromated Wood, Minas Gerais.

RESUMEN

Minas Gerais exhibe una gran diversidad de imágenes, esculturas, pinturas, objetos llenos de cultura, historia y religiosidad. Innumerables artesanos responsables de esta rica producción sagrada todavía esperan prácticamente en el anonimato y necesitan ser investigados y redescubiertos. El presente trabajo contempla el estudio del escultor, Félix Antônio Lisboa, su vida y trayectoria entre el sacerdocio y el arte escultórico. Al igual que otros escultores coloniales, la atribución de obras al padre Félix, medio hermano de Antônio Francisco Lisboa, se ve obstaculizada por la escasez de fuentes documentales e históricas que prueban el trabajo entre hermandades religiosas y artistas y artesanos. .

Este estudio se basó en una revisión de la literatura sobre su biografía y su trayectoria en el sacerdocio, a primera vista, su ocupación más reconocida y relevante, ya que después de su formación en el Seminario de Nuestra Señora de la Buena Muerte en Mariana, actuó como "sacerdote de San Peter "en el clero secular desde 1778 hasta su muerte; fue miembro de la Hermandad de Nuestra Señora de la Misericordia del Perdón de 1782 a 1787, de la Venerable Tercera Orden de Penitencia de San Francisco desde 1781 hasta su muerte; ocupó los cargos de Maestro de Novicios, Primer Definidor y Comisário en la Tercera Orden Franciscana. Además de la investigación de campo, los registros documentales e históricos de sus obras y otras atribuciones realizadas, a fin de contemplar su actuación en el arte de la talla. A través de la fotodocumentación realizada en loco, se analizó la presencia de fragmentos o estilos en su producción artística. Para ello, se estudiaron las características de un grupo específico de tallas de madera policromada ya documentadas y otras obras de imágenes atribuidas presentes en iglesias de las ciudades de Piranga, Ouro Preto, Belo Vale, São Brás do Suaçuí y Pará de Minas.

El trabajo priorizó el análisis formal a favor de la necesidad de definir los estilos y la comprensión de las características de su trabajo en tallas policromadas y de madera dorada, apóstoles de San Pedro y San Pablo, ocupantes de los nichos laterales del retablo principal del Santuario de Bom Senhor Jesús de Matosinhos en Piranga, antigua población de bacalao en Minas Gerais.

Como resultado, se notó que una gran parte de los aspectos formales presentes en sus obras atribuidas difieren de los encontrados en su producción documentada, no referenciados por documentos, y principalmente desconectados de sus respectivos análisis y estilos formales.

Varios documentos, recibos y registros provocan preguntas sobre la información contenida, lo que indica que queda mucho por aclarar con respecto a su producción, capacitación artística y trabajo en talleres. Debido a la falta de obras documentadas o reconocidos se ve obstaculizada y el complejo de la cartografía en la producción de imaginario. Por lo tanto, la tesis analiza de manera crítica y las hipótesis sobre la colección documentada levantó y cuestionó las asignaciones actuales a este escultor rastreando de consideraciones relacionadas con el artesano dando la debida importancia a su legado en la escultura minera.

Palabras-llave: Padre Félix Antônio Lisboa, escultura en madera policromada, Minas Gerais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Figura 01: Árvore genealógica referente a Família de Antônio Félix Lisboa.....	34
Figura 02: Árvore genealógica referente a primeira união de Manoel Francisco Lisboa.....	36
Foto 01: A ponte (1806), bairro da Barra, Ouro Preto, MG.....	40
Foto 02: Chafariz, bairro da Barra, Ouro Preto, MG.....	40
Figura 03: Seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana, MG.....	43
Figura 04: Seminário da Boa Morte, Mariana, MG.....	44
Foto 03: Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG.....	47

CAPÍTULO 2

Figura 05: Classificação de imagens de vulto	68
Figura 06: Esculturas gregas e regras clássicas de proporção por cabeças: a) <i>Doríforo</i> , de Policleto e b) <i>Aproximemos</i> de Lisipo.....	69
Figura 07: Estrutura do corpo de a) <i>Doríforo</i> , de Policleto e b) <i>Aproximemos de Lisipo</i>	71
Figura 08: Tomos I e II dos decretos impressos – O Sacrossanto, e ecumênico Concílio de Trento em Latim e Português.....	76
Figura 09: Afresco do século XVI representando o Primeiro Concílio de Niceia.....	76
Figura 10: Incipit do Cânon Romano, Missal romano de 1502, Tesouro de Santo Urso, Aosta, Itália	76
Foto 04: A fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto, MG	81
Foto 05: A fachada da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.....	81
Foto 06: 04 Leões de Essa pertencente as Exéquias, Museu Aleijadinho, Ouro Preto, MG	83
Foto 07: a) Profeta Daniel, Adro da Basílica de Congonhas, MG, Aleijadinho, c 1800-1805; e b) Detalhe	83
Figura 11: Alegoria ao “Valor”, <i>Valore</i>	84
Foto 08: a) Baldaquino em talha dourada, Igreja dos Paulistas, Lisboa, meados do século XVIII; e b) Detalhe	84
Figura 12: a) Mausoléu para o cerimonial fúnebre de Maria Luísa de Saboia, Paris, e, b) Detalhe	85

Foto 09: Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG.....	87
Figura 13: Esboço do Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG	88
Foto 10: Detalhe do Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG	89
Foto 11: Nicho lateral, lado da epístola, retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG	89
Foto 12: Fachada do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG.....	91
Foto 13: Retábulo da capela-mor, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG	91
Foto 14: São Paulo Apóstolo, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG ...	92
Foto 15: São Pedro Apóstolos, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG	92
Foto 16: Nossa Senhora das Dores, Santuário de Piranga, MG.....	94
Foto 17: São Francisco Penitente, Santuário de Piranga, MG	94
Foto 18: a), b), c) e d) Leão de essa, Museu Aleijadinho, Ouro Preto, MG.....	95
Foto 19: São Francisco Penitente: a) vestido, b) Desprovido de vestes, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG	96
Foto 20: São Francisco do Amor Divino: a) Vestido, b) Desprovido de vestes; sacristia, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.....	97
Foto 21: São Francisco, desprovido de vestes, Sala de Consistório, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.....	97
Foto 22: Santa Helena: a) Imagem no retábulo, b) Detalhe; retábulo lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG.....	99
Foto 23: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG.....	99
Foto 24: Santo Antônio Negro de Catagerona, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG	100
Foto 25: São Benedito de Noto, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG	100
Foto 26: Igreja São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG	101
Foto 27: Imagens de São Francisco de Assis Penitente e de Paula, Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG	102
Foto 28: São Francisco da Penitência: a) Imagem no retábulo, e b) Detalhe; Igreja São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG	102
Foto 29: Lateral da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG	103

Foto 30: Santo Antônio, a) Imagem com vestes, b) Imagem sem vestes; Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG	104
Foto 31: Sede da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, MG	105
Foto 32: Capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, MG	105
Foto 33: Interior da Capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, MG: a) Retábulo, e b) Detalhe da imagem;	105
Foto 34: Senhor dos Passos: a) De frente; b) Em perfil	106
Foto 35: Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí, MG	107
Foto 36: a) Santa Ifigênia e b) São Benedito; Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí, MG	108
Foto 37: Cristo Morto, Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí, MG	109
Foto 38: Senhor dos Passos, Capela do Senhor dos Passos, São Brás do Suaçuí, MG	109
Foto 39: Fachada da Capela do Senhor dos Passos, São Brás do Suaçuí, MG	109
Foto 40: Cristo Morto: a) Frente, e b) Em perfil; Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Pará de Minas, MG	111
Foto 41: Senhor dos Passos: Perfil e b) Frente, sem data, Pará de Minas, MG	112
Foto 42: Nossa Senhora das Dores: a) Frente, e b) Detalhe; sem data, Pará de Minas, MG	112
Figura 14: Localização do acervo referente a Antônio Félix de Lisboa em Minas Gerais	114

CAPÍTULO 3

Foto 43: Retábulo da Capela-mor do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG.....	117
Figura 15: Estrutura em definição de cânones: a) São Pedro, e b) São Paulo	118
Foto 44: Atributos de São Pedro: a) Livro, b) Chaves	120
Foto 45: Atributos de São Paulo: a) Livro e b) espada	121
Foto 46: Cabeça de frente: a) São Pedro e b) São Paulo	121
Foto 47: Olhos das imagens: a) São Pedro e b) São Paulo	122
Foto 48: Cabeças em meio perfil: a) São Pedro e b) São Paulo	122
Foto 49: a) São Pedro e b) São Paulo, região da boca, bigode e queixo	123
Foto 50: a) São Pedro e b) São Paulo, região das orelhas	123
Foto 51: Pescoço de São Pedro	124
Fotos 52: a) Mão esquerda de São Pedro, e b) Detalhe	124

Foto 53: Mão direita de São Pedro	125
Fotos 54: a) Mão esquerda do São Paulo.....	125
Foto 55: a) Membros superiores de S. Paulo: b) Detalhe da mão direita	125
Foto 56: Estrutura de membros superiores e inferiores a) São Pedro, b) São Paulo	126
Foto 57: Pés e peanhas a) São Pedro e b) São Paulo	126
Foto 58: Golas das túnicas: a) São Pedro, b) São Paulo	127
Foto 59: Bordas dos punhos: a) São Pedro, b) São Paulo	127
Figura 16: Léxico ou gramática de drapeados aplicáveis no panejamento dos apóstolos	128
Foto 60: Panejamento: a) São Pedro, b) São Paulo	129
Foto 61 - Cristo com a Cruz-às-costas, Aleijadinho, MG	130
Foto 62: Imagens atribuídas à Aleijadinho: a) São Francisco Penitente, e b) São Joaquim ...	131
Foto 63: Nossa Senhora das Dores	131
Foto 64: Comparação entre o apóstolo Daniel, Congonhas, MG e Apóstolos São Pedro e São Paulo	132
Foto 65: a) O Profeta Daniel, Adro da Basílica de Congonhas, MG, Aleijadinho, escultura em cantaria documentada e datada de 1800-1805, e b) Detalhe	133
Figura 17: Formato das peanhas.....	133

LISTA DE TABELAS

- Quadro 1:** Quadro esquemático das obras documentadas de Félix Antônio Lisboa115
- Quadro 2:** Quadro esquemático das obras atribuídas de Félix Antônio Lisboa115
- Quadro 3:** Descrição das características formais das imagens de São Pedro e São Paulo.....135

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEAM - Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

APM - Arquivo Público Mineiro

CECOR - Centro de Conservação Restauração

CEIB - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira

CC - Casa dos Contos

Cx. - Caixa

DPHAN - Diretoria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico

Doc. - Documento

EBA - Escola de Belas Artes

f. - Folha

FAOP - Fundação de Arte de Ouro Preto

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

Liv. - Livro

v. - Verso

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

MG - Minas Gerais

Pe. - Padre

S. - São ou Santo(a)

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. ANTÔNIO FÉLIX LISBOA	34
1.1. A Vida	34
1.2. O sacerdócio	41
1.3. Um artífice aprendiz	52
1.4. O ofício da escultura e seu fazer artístico	55
2. AS OBRAS DO ARTÍFICE.....	66
2.1. O processo de peritagem	66
2.2. Levantamento e cronologia do acervo documentado.....	80
2.3. Levantamento e cronologia do acervo atribuído.....	92
2.4. Mapeamento do Acervo de imagens atribuídas a Padre Félix Lisboa.....	114
3. ANÁLISE FORMAL DAS IMAGENS DE PIRANGA – MG.....	117
3.1 São Pedro e São Paulo Apóstolos	117
3.2. Estilemas.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	140
BREVE GLOSSÁRIO DE TERMOS ELEMENTARES	154
APÊNDICE	171
Apêndice I: Ficha Catalográfica / Cadastro e Identificação	171
ANEXOS.....	172
ANEXOS I: LINHA CRONOLÓGICA DE FÉLIX ANTÔNIO LISBOA (1755-1838).....	172
ANEXOS II: FICHAS DE INVENTÁRIO: Esculturas São Pedro e São Paulo Apóstolos.....	179

INTRODUÇÃO

A escultura religiosa no Brasil teve seu início logo após a chegada dos portugueses no processo de colonização. Ainda nos primeiros momentos, com o objetivo de evangelização dos indígenas, vieram as ordens religiosas, dentre elas, a jesuíta, a franciscana, a carmelita, a beneditina, a dominicana, entre outras. Providas de suas imagens de culto, estas ordens religiosas estabeleceram-se no litoral e paulatinamente se expandiram pelo território brasileiro. No século XVIII, a madeira foi progressivamente se tornando o material mais empregado na produção das imagens devocionais católicas. Diferentemente do barro, suporte recorrentemente utilizado até então, a manufatura das esculturas em madeira policromada exigia técnicas mais apuradas e precisas. Por suas características, o trabalho com a madeira demandava precisão do entalhe ou talha na remoção da matéria (COELHO, 2005, p. 235).

Minas Gerais, foi um estado motivado e marcado pelas condições econômicas fortemente centradas na mineração, aos quais o ouro e o diamante eram recursos cruciais. Verificou-se o aparecimento de arraiais no entorno dessas reservas mais rentáveis, que se transformaram em inúmeros núcleos urbanos onde a produção escultórica no período colonial setecentista e oitocentista mineiro foi bastante significativa na ornamentação de seus templos religiosos¹.

Apesar de sua grande demanda por imaginária sacra, o território mineiro, de topografia bastante acidentada, num relativo isolamento, e conseqüentemente maior dificuldade na aquisição de peças portuguesas como habitualmente se realizava no território litorâneo. Diversos artistas e artífices, muitos deles originários principalmente da região norte de Portugal, outros autodidatas, ou desprovidos de modelos eruditos, ali se instalaram e passaram a realizar em suas oficinas, uma profusa e criativa produção. Se voltavam à produção de imaginária sacra voltada tanto para as irmandades religiosas nas imagens retabulares e processionais, como nos oratórios e culto doméstico de particulares (OLIVEIRA, 2000, p.65).

Estes entalhadores e pintores douradores de ofícios e atribuições de técnicas distintas, eram

¹ Em 1711, criaram-se as primeiras vilas: Vila de Nossa Senhora do Carmo, atual cidade de Mariana, Vila Rica atual Ouro Preto e Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, atual Sabará. Logo após, entre 1713 e 1718, cinco outras vilas foram instituídas: São João del-Rei (1713), Vila Nova da Rainha (Caeté), 1714), Vila do Príncipe, Serro do Frio, 1714, Vila de Nossa Senhora da Piedade do Pitanguí, Pitanguí, 1715 e São José del-Rei, Tiradentes, 1718). Por provisão régia de 6 de abril de 1714, o território mineiro foi dividido administrativamente em três comarcas: a de Vila Rica, cuja capital era Ouro Preto, a do Rio das Velhas, com sede em Sabará, e a do Rio das Mortes, sediada em São João del-Rei. Em 1720, Minas Gerais tornou-se independente, constituindo-se como capitania administrativa autônoma. Pinto, 1979, p.55, Luna, 2009, p.261.

participantes dessa escola artística mineira que não se aglutinaram em torno de um único princípio estético, ou seja, uma produção caracterizada pela diversidade técnica e estilística.

Nesse contexto, o presente estudo tem como propósitos pesquisar o sacerdote e artífice Antônio Félix Lisboa, pouco conhecido, ativo em Ouro Preto durante o último quartel do século XVIII e início do XIX, sua biografia, as características de um grupo específico de esculturas em madeira policromada já documentadas, dentre obras atribuídas por similaridades técnicas, estilemas², um estudo formal das esculturas São Pedro e São Paulo apóstolos, únicas imagens documentadas de sua autoria.

No texto *A imagem religiosa no Brasil* inserido no livro *Mostra do Redescobrimento, Arte Barroca*, organizado pelo historiador e curador de arte, Nelson Aguilar, Myriam Oliveira relatou o seguinte:

Além dos discípulos e seguidores diretos que copiavam fielmente os traços de sua caligrafia, incluem-se na primeira corrente escultores de estilo próprio e definido, mas que acusam um certo “ar de família” com as obras de aleijadinho, sem apresentar, entretanto, traços marcantes de seu estilo pessoal. O caso mais curioso é o do seu meio irmão, o padre Félix Antônio Lisboa, [...] que Rodrigo Ferreira Bretas informa “ter praticado estatuária sob as vistas do Aleijadinho, que dele dizia que só podia esculpir “carrancas e nunca imagens” (OLIVEIRA, 2000, p.68).

É importante ressaltar que o estudo da produção artística do reverendo e entalhador mineiro Félix Lisboa, dentre tantos artistas se faz necessário para uma elaboração de uma espécie de catálogo, ou banco de dados, de base analítica e documental referente à sua produção já documentada e atribuída, o estudo de seus estilemas, padrões formais e principalmente a compreensão de seu legado na arte escultórica. Segundo o texto de Bretas, teria sido dito que o irmão só fazia “carrancas³”, um provável exagero ou equívoco que a pesquisa busca esclarecer.

A metodologia aplicada nesta pesquisa dividiu-se em três fases, sendo a primeira, a realização do levantamento bibliográfico e de fontes primárias relativas a formação e produção de Félix

² ESTILEMA. São os chamados cacoetes de artista, traços que se repetem na representação de fisionomias e planejamento da escultura. Vide Breve glossário de termos elementares, p.154.

³ CARRANCA. Elemento decorativo formado por cabeça ou cara disforme, humana, animal ou híbrida, usada como ornamento, de pedra, madeira ou metal com que se ornaram bicas de chafariz ou lavabos, retábulos, argolas, ou aldovas de portas, etc., sendo mais comuns, no entanto, as carrancas em pedra de chafarizes (ÁVILA, 1979, p. 135). Há uma grande divergência entre os pesquisadores sobre qual teria sido a origem das carrancas. Alguns acreditam que são derivadas dos povos africanos, enquanto outros alegam serem típicas da cultura indígena. Está relacionada genericamente com as esculturas típicas das embarcações que navegam pelo rio São Francisco. Na linguagem popular, “carranca” é o nome dado para uma fisionomia muito feia e que conota mau humor. Fonte: <<https://www.significados.com.br/carranca>>. Acesso em: 12 dez 2019

Lisboa. Foram consultados, os arquivos eclesiásticos e registros documentais da Cúria⁴ Metropolitana da Arquidiocese de Mariana, Irmandades as quais o reverendo era membro, o Arquivo Público em Belo Horizonte, inventários, arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o IPHAN⁵, e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - o IEPHA⁶, em Belo Horizonte, a procura de informações relacionadas aos livros de registros da atividade das irmandades que produziram esculturas e seus templos de procedência.

Em momento inicial buscou-se inclusive revelar as circunstâncias históricas e geográficas relacionadas a autoria de Félix Lisboa na interpretação e análise de informações, e principalmente quanto á função de entalhador, conforme verificado nos indícios documentados. Foi utilizada uma abordagem metodológica qualitativa, onde o estudo se fundamenta, principalmente, nos dados coletados no trabalho de campo, com visitas *in loco* e na análise aos registros fotográficos realizados nestas visitas e na bibliografia disponível.

Já em fase posterior, coletamos e sistematizamos as informações relativas à produção estudada, dando ênfase as suas obras documentadas, e posteriormente as atribuídas. Mediante sistematização de dados e imagens obtidos ao longo da pesquisa, foi gerado um banco de informações em análise na história da arte, das técnicas e materiais, presentes em sua produção escultórica. Focados na identificação de características individuais, ou em relação de conjunto, considerou-se nesta etapa, os aspectos de materiais e técnicas, descrições formais, iconográficas, os aspectos fisionômicos, anatômicos, panejamento e base. Procuramos,

⁴ CÚRIA. Tribunal eclesiástico das dioceses. Cúria romana, a corte pontifícia (NUNES, 2008, p. 44).

⁵ O Instituto Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. Cabe ao Iphan proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras. O Iphan também responde pela conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, conforme convenções da Unesco, respectivamente, a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 e a Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003. Sua criação, em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378, assinada pelo então presidente Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

⁶ O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Iepha-MG, é uma fundação vinculada à Secretaria de Estado de Cultura que atua no campo das políticas públicas de patrimônio cultural. Cabe ao Instituto pesquisar, proteger e promover os bens culturais de natureza material e imaterial de Minas Gerais, em parceria com os órgãos municipais e federal. O Iepha-MG, em sua trajetória, vem ampliando a escuta junto aos coletivos de cultura e às comunidades locais fortalecendo a participação no reconhecimento do patrimônio cultural do Estado. Dentre suas principais iniciativas, o Instituto acompanha e realiza obras de restauração de bens culturais, implementa ações de cooperação municipal, por meio do ICMS Patrimônio Cultural, e produz inventários, dossiês de registro e tombamento, além das ações de salvaguarda do patrimônio mineiro. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

portanto, avaliar o vocabulário utilizado em suas obras sacras em madeira policromada, investigando sua linguagem, processo criativo de expressão artística.

Como etapa final do processo metodológico, foram estabelecidas críticas, comparações de resultados e considerações acerca do levantamento e mapeamento de sua atuação. É importante ressaltar que o banco de dados e os estilemas de Padre Félix são fundamentalmente necessárias para uma elaboração de base documental e crítica de sua produção, estudos até então não realizados de forma aprofundada. É relevante que a pesquisa se pautou em reunir as informações já levantadas e primordialmente possibilitar no reconhecimento futuro de esculturas que careçam de identificação por constarem como de autoria não determinada.

Evidenciamos que muitos artífices cujos nomes e trabalhos permanecem indeterminados ou ignorados, santeiros que propagando a fé imprimiram forma e requinte á madeira e outros suportes, precisam ser rememorados e contemplados nas pesquisas. O olhar atento e sensível dos pesquisadores e estudiosos precisam se voltar aos indícios fundamentados de autoria destes artistas, a complexa tarefa do resgate histórico e documental da arte colonial brasileira frequentemente inconsistente e notoriamente malconservada, a localização mapeamento da territorialidade de atuação, a biografia, a singularidade criativa, seus cacoetes e marcas autorais, e finalmente aos protocolos e seleção dos acervos a serem preservados.

A inconsistência documental, ocasiona o direcionamento de uma mudança de paradigma dos pesquisadores, na qual, a ausência ou precariedade das fontes primárias podem nos privar do conhecimento da existência e produção de artistas não prestigiados, dificultando em demasia a pesquisa histórico-artística. A ausência de qualquer informação textual não deve inviabilizar a apropriação do bem material ou imaterial como fonte primária de conhecimento, portanto, há de existir um equilíbrio de valores entre o documental e a própria obra artística, em busca da extração do máximo de informações concretas possíveis, esclarecimentos acerca de conceitos, conexões e definições a partir de uma abordagem que segue a teoria do conhecimento científico, conforme embasamento teórico citado na primeira seção do segundo capítulo.

O presente trabalho resultou da consulta e interpretação de dados, revisão de literatura, fotodocumentação⁷, fontes primárias obtidas in loco e analisadas posteriormente, assim como

⁷ A fotodocumentação realizou-se com o uso de fotografia de luz visível, ou seja, captura da imagem do objeto feita com a câmera digital, observando os pré-reajustes da câmera, de luz, temperatura de cor, balanço de branco e gerenciamento de cor em função da tipologia da obra e do local onde as fotografias foram realizadas. (ROSADO, 2011, p. 101).

principalmente a análise de cada obra selecionada enquanto documento materializado, a obra enquanto documento. Outros aspectos relevantes que foram contemplados foram a consideração e a distinção entre os ofícios de esculpir ou entalhar, pintar e dourar além do caráter coletivo do trabalho em oficinas, ou seja, a questão da presença de assistentes e aprendizes junto a um mestre de uma oficina.

Nas palavras de Mirian Oliveira, justificamos a relevância de nossa pesquisa:

Partindo de uma avaliação crítica mais objetiva, apesar da grande desvantagem perante seu mestre e irmão, pela excessiva comparação, é fato que Félix Lisboa no ofício da escultura tenha os seus méritos próprios e mereça, portanto, ser de fato examinado e compreendido (OLIVEIRA, 1996, p.01).

Independente das críticas depreciativas que o Pe. Félix tenha recebido em relação a qualidade de seu trabalho escultórico e dom artístico, realizada com certo exagero tanto por Bretas como pelos críticos e historiadores da arte, devemos considerar inclusive, o fato de que muitas de suas obras atribuídas, além de beleza, ocupam locais de destaque em igrejas de Ouro Preto e região, desde a sua produção (MIRANDA, 2014, p.94).

Podemos, portanto, considerar, que as críticas depreciativas sejam verídicas ou aplicáveis de forma genérica em sua obra? São frequentes referências de historiadores e críticos da arte, que muitas esculturas classificadas como do século XVIII no estilo Barroco ou Rococó, vem sendo sistematicamente atribuídas a Aleijadinho de maneira equivocada. Será que algumas dessas peças não poderiam ter sido trabalhadas por seus seguidores de menor reconhecimento e *status*, como por exemplo o próprio Pe. Félix Antônio Lisboa? A esparsa documentação é muitas vezes vaga e pouco conclusiva. Talvez seja coerente menor generalização dos fatos e análises mais profundas de cada obra especificamente.

A história do reverendo e artista Félix Antônio Lisboa é cercada de névoas e dúvidas. O Artigo *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro* publicado originalmente em 1858 no *Correio Oficial de Minas* um dos mais importantes, escrito pelo professor e político Rodrigo Ferreira Bretas, referente a membros da família Lisboa e principalmente, a seu irmão paterno, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho.

A crítica recente tem considerado este texto em boa medida romantizada, originada num processo de idealização, caracterização da atuação e relações entre os membros da família Lisboa. Apesar de carecer de dados comprobatórios mais substanciais de forma a serem evitadas

distorções e livres interpretações, tal artigo, que direcionava nitidamente a concepção de Aleijadinho como uma espécie de mito, ícone de brasilidade, herói e artista renegado, não pode ser rejeitado integralmente. Apesar de inconsistente, é uma das mais antigas referências relativas a Félix Antônio Lisboa e entre outros dados, afirmou inclusive que o sacerdote fora instruído a expensas do meio-irmão paterno, a quem tratava com deferência (BRETAS, 2002).

Já no século XX, Rodrigo Melo Franco de Andrade⁸, enquanto presidente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁹, o SPHAN, desempenhou numa atividade conjunta de vários pesquisadores ao inédito levantamento de obras de arte nacionais, enfatizando o então denominado “barroco mineiro”, termo muito discutível ainda hoje. Todo este inventário, passou a ser documentado em artigos pela Revista do SPHAN que buscou pesquisar a vida e obra de artistas.

Na “fase heroica” do SPHAN, como denominada pelos estudiosos do processo de preservação da memória brasileira, que vai de 1937 a 1967, foram gerados estudos classificatórios da arquitetura civil colonial, sistemas construtivos tradicionais e temas correlatos aos acervos representativos da história e arte nacionais. O caráter de ufanismo nacionalista e patriótico dessa empreitada era nítido, demonstrando a influência do movimento modernista e o próprio contexto de construção de nação que procuravam exibir uma originalidade e brasilidade ainda introdutórios.

Durante pesquisas acerca de personagens e ícones brasileiros, o pesquisador e sua equipe se depararam especificamente com a obra de Pe. Félix Antônio Lisboa, pela conexão de parentesco com o Mestre Aleijadinho. O SPHAN publicou um artigo da bibliotecária e pesquisadora Judith Martins, intitulado *Subsídios para a biografia de Manuel Francisco Lisboa*, ao qual apesar de orientar seus estudos para a arquitetura associada ao pai do Pe. Félix Antônio Lisboa, levanta alguns dados e fontes primárias concernentes ao sacerdote (MARTINS, 1940, p.211).

Em próxima publicação intitulada “São Francisco de Assis de Ouro Preto”, crônica de 1951 do

⁸ Advogado, jornalista e escritor brasileiro, bisneto de Rodrigo Ferreira Bretas, considerado o primeiro biógrafo de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

⁹ O SPHAN começou a funcionar em 1936, a partir de determinação presidencial dirigida ao ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, conforme mencionado no relatório de atividades desse ano apresentado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do Serviço. O Decreto nº 66.967/1970 da Legislação Federal do Brasil dispôs na organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e, em seu Art.14, a transformação da Diretoria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, SPHAN em Instituto (Iphan). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>> Acesso em: 05 dez 2019

Cônego Raimundo Trindade, publicação também promovida pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o DPHAN¹⁰, figurava também o nome do Pe. Félix Lisboa em documentos da Ordem Terceira¹¹ de São Francisco. Trindade (1950), além de passagens a respeito da genealogia da família Lisboa, exibiu a informação que o Pe. Félix deixou de ser Comissário¹² da Venerável Ordem da Penitência de São Francisco de Assis em 1831, ou seja, sete anos antes de sua morte (TRINDADE, 1951, p.193). É provável, portanto, que o padre já estivesse em condição debilitada de saúde por sua idade avançada, e preferiu passar o cargo e suas atribuições adiante.

Em análise a respeito de um documento de despesa da Câmara de Vila Rica, encontrado no Arquivo Público, o registro do recebimento de 76\$800 pelo Pe. Félix, graças a execução da *Essa fúnebre do Augustíssimo Rey Dom Pedro III*¹³, de Portugal, um mausoléu efêmero. Andrade (1958) constatou que o citado risco não fora conservado e comentou:

Esse risco não foi preservado e nos falta, pois, o meio de ajudar do respectivo mérito. Todavia, mausoléus de tal espécie costumavam ser obras de grande apuro, como aquele delineado para as Exéquias de Dom João V, que o professor Robert Smith pôs em relevo num estudo publicado há alguns anos. E a quantia muito avultada para época, abonada ao padre Félix pelo trabalho, parece indicar que foi julgado de boa qualidade (ANDRADE, 1958 In: JORGE, 2006, p.319 e 320).

Recentemente as Exéquias de Dom João V foi tema de pesquisa de comunicação no XI Congresso Internacional da Escultura Devocional, evento promovido pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira realizado na UFMG, Belo Horizonte, MG, no ano de 2019. Na

¹⁰ DPHAN. Nome que o SPHAN passou a ser chamado após 1946.

¹¹ ORDEM TERCEIRA. Agremiação religiosa laica, agrupada em torno de uma devoção. A ordem terceira deriva da vontade dos leigos em seguir as regras e preceitos da ordem regular, mas continuando em vida laica. Eram governadas por uma mesa administrativa com todos os cargos de outras irmandades, além de mestre de noviços. A mesa diretora prestava obediência não ao bispo da diocese onde estava situada a ordem terceira, mas à província eclesiástica da ordem primeira, através do padre provincial. As ordens terceiras tinham mais privilégios do que as outras irmandades. Onde havia convento dos regulares, a ordem terceira geralmente construía sua capela, sempre ao lado da capela ou igreja conventual, comunicando-se internamente. Onde não havia conventos das ordens primeiras, como em Minas Gerais, os terceiros construíram suas capelas independentes, em posição de destaque na malha urbana das cidades e vilas, geralmente suntuosas. Associação pia cujas ações visam à perfeição da vida cristã de seus membros. Os terceiros se vinculam a uma ordem religiosa, da qual extraem e adaptam regras para uma vida cristã no mundo, que devem ter a aprovação da Santa Sé. Foram efetivamente organizadas em fins do século XII, princípios do século XIII pelos franciscanos (TRINDADE, 1998, p. 391).

¹² Vinculada à Ordem Primeira, os sacerdotes que exerciam a capelania da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis, por escolha das mesas administrativas, tinham o título de Padre Comissário, recebendo Carta Patente, confirmando o comissariado, expedida pelo Provincial do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, a quem a Venerável Ordem prestava contas de seus atos. Fonte: <<http://www.votdesaofranciscodeassis.org.br/index2.php>> Acesso em: 05/12/2019.

¹³ Cerimônias fúnebres e honoríficas ocorridas por circunstâncias do falecimento de Dom Pedro III ocorridas em 1786. (FERREIRA-ALVES, 2018). Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8340>> Acesso em: 05 dez 2019

apresentação, foi abordado o provável esboço e disposição de elementos componentes desse monumento de caráter efêmero, ou seja, com curta e previamente estabelecida duração. (MACEDO, 2019).

Segundo Andrade (1958), estudioso da arte colonial, Félix Antônio Lisboa apresentava aptidões, sendo mais que um mero modelador de carrancas em referência a palavras proferidas por depoimentos em Bretas (2002), nota 09, “Tinha se aplicado a estatuária, sob as vistas do Aleijadinho, que dele dizia que só podia esculpir carrancas e nunca imagens”.

Na sequência cronológica, dados históricos e documentos são levantados por Germain Bazin¹⁴ que buscou determinar a origem e possíveis relações familiares, a vida sacerdotal e registros do ofício artístico do Pe. Félix Antônio Lisboa. No material foi possível encontrar inferências do pesquisador francês em pesquisas no Brasil, recibos de serviços prestados e obras produzidas pelo artífice e sacerdote. Em seus registros expressou o seguinte:

O Reverendo Félix Antônio Lisboa deixou, com efeito, traços seus nos arquivos de Minas, não somente por sua atividade sacerdotal, como também pelos seus trabalhos de entalhador (BAZIN, 1971).

Com relação aos registros oficiais encontrados, Bazin (1971) observou que o inventário dos bens de Manoel Francisco Lisboa, o progenitor de Antônio Francisco Lisboa, conhecido pela alcunha de Aleijadinho, constava apenas herdeiros da segunda união, que foi inclusive a única a ser oficializada e registrada. Portanto, Aleijadinho assim como seus outros irmãos maternos, desconhecidos dos registros obtidos nos cartórios de Ouro Preto, Antiga Vila Rica, não foram beneficiados pelo testamento de seu pai¹⁵ provavelmente por serem ilegítimos e mulatos. Somente Félix Antônio Lisboa e irmãs, brancos e filhos da união matrimonial registrada, se beneficiaram desse inventário.

O historiador ainda fez referência a um testemunho redigido pelo vereador Joaquim José da Silva¹⁶, em cumprimento a ordem régia de 20 de julho de 1782, que tinha como determinação o registro em livro oficial dos acontecimentos notáveis, ocorridos desde a fundação da Capitania de Minas Gerais.

Todos esses elementos de apreciação que se reúnem na memória do vereador Joaquim

¹⁴ Historiador da arte e conservador chefe do Museu do Louvre, em Paris, França.

¹⁵ BAZIN, 1971, P. 87-92.

¹⁶ 2º vereador do senado da Câmara de Mariana em 1790. Fonte: REVISTA DO IPHAN Nº 17, ANO 1969.

José da Silva, concedem-lhe uma posição de singular importância na biografia do Aleijadinho e acrescem o merecimento do trabalho de Rodrigo Bretas que dela transcreveu, cuidadosamente, como se verifica por ter conservado a pontuação característica da época, o trecho referente ao biografado¹⁷. É muito lastimável que não se tenha encontrado recentemente, o códice de registro de memórias da Câmara de Mariana que de conter não só a escrita pelo vereador Joaquim José da Silva, mas as que lhe seguiram. O desaparecimento deste códice, que não lhe pode considerar definitivo, explica-se, entretanto, pela dispersão do arquivo da Câmara de Mariana entre os arquivos da velha cidade e o Arquivo Público Mineiro. (MARTINS In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 03, 1939, p.184)

O citado códice, infelizmente desaparecido, supostamente continha descrição de uma série de obras com autoria ou participação de Aleijadinho, seus familiares, além de indicações biográficas. É considerado a primeira referência bibliográfica referente ao Aleijadinho. (Revista do Patrimônio – SPHAN, nº 17, 1969, p.12).

Em nota, Bazin mencionou a tradição oral, que atribui ao padre a manufatura das imagens dos santos negros, Santo Antônio de Catagerona e São Benedito de Palermo, que se situam até o momento, nos retábulos colaterais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto. (BAZIN, 1971, P. 90). Oliveira (1996) considerou que, por ausência de base documental, determinasse a exclusão dessas imagens do futuro catálogo do artista (OLIVEIRA, 1996 p.3).

Outra referência de grande relevância a respeito de informações da vida pessoal e profissional de Félix Antônio Lisboa, dentre outros, é *O Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* organizado por Judith Martins, em quase 20 anos de trabalho em pesquisa vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN no estado do Rio de Janeiro. Essa publicação do IPHAN contou com a participação de antigos funcionários e colaboradores da Instituição, como Antônio Ferreira de Moraes, Cônego Raymundo Otávio de Trindade, Geraldo Dutra de Moraes, Ivo Porto de Menezes, João Batista de Magalhães Gomes, Manoel de Paiva Júnior, Maria das Dores Moraes de Almeida, Monsenhor José Maria Fernandes, Pe. José Higino de Freitas e Salomão de Vasconcellos.

Na compilação de documentos e estudos organizada por Martins (1974), baseada em documentos originais de estudiosos, recibos de receitas, despesas e contratos de trabalhos, associadas por nomes de artistas e artífices mineiros durante os séculos XVIII e XIX, foi possível encontrar dados biográficos de vários membros da Família Lisboa. Pe. Félix foi

¹⁷ Revista do Arquivo Público Mineiro, Ouro Preto, 1896, Vol.1, p.169-171. Apud MARTINS In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 03, 1939, p.184.

inserido no material, devido a alguns registros documentais associados a produção de esculturas de madeira retabulares e processionais de talha inteira, articuladas e de roca, genericamente classificadas como “de vestir”, além da assinatura no projeto de um retábulo (MARTINS, 1974, p.364-379, 381-391).

Selma Melo de Miranda, em sua pesquisa voltada aos aspectos arquitetônicos pelas igrejas do Vale do Piranga, inseriu documentos comprobatórios da autoria e execução das esculturas de São Paulo e São Pedro apóstolos, presentes nos nichos do retábulo-mor da capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, do Bacalhau, atual distrito do Piranga, desde o ano de 1807. A arquiteta e pesquisadora atribui ao sacerdote ainda outras duas imagens não documentadas, a de Nossa Senhora das Dores posicionada ao centro do retábulo e um São Francisco, de rara iconografia, que se mostra-se de pé, apoiando o pé direito em um orbe, ou globo terrestre e com um crucifixo nas mãos, ao qual a escultura parece fixar seu olhar (MIRANDA, 1984/85, p.74).

Waldemar Barbosa, historiador brasileiro, autor de cerca de trinta livros e artigos sobre a História e a Geografia de Minas Gerais, sócio dos Institutos Histórico e Geográfico de Minas Gerais, e Brasileiro, além de outras instituições culturais de diversos estados, mencionou em seu estudo, *O Aleijadinho de Vila Rica*, publicado em 1985, dados a respeito da família do sacerdote. Debateu questões que tratavam das oficinas dos portugueses em Ouro Preto, Manoel Francisco Lisboa e Antônio Francisco Pombal, o seu pai e tio respectivamente.

Em seu texto, além de estudos biográficos relacionados a Aleijadinho e seus ascendentes, Barbosa (1985) discutiu a rotina e atividades exercidas por alguns auxiliares de Manoel Lisboa e a influência que exercia no ofício da talha de seu primogênito dito bastardo, Aleijadinho. Reproduz dados já ditos por Bretas (2002) publicados originalmente em 1858 no *Correio Oficial de Minas* e registros baseados na pesquisa de Martins (1974), e de fato pouco acrescentou de novo à pesquisa de Félix Lisboa (BARBOSA, 1985, p.25-36).

O historiador de arte britânico, Jonh Bury, considerado como um dos pioneiros e referência na pesquisa da arte colonial brasileira, corroborou com informações divulgadas por Bretas (2002) ao apontar a ajuda no financiamento de estudos do Pe. Félix Lisboa, realizada por Aleijadinho (BURY, 1991 p. 69). Fez também referência aos santos negros supostamente manufaturados pelo padre conforme a tradição oral já reconhecida por Bazin (1971).

Myriam Oliveira expôs em seu artigo referente ao Pe. Félix publicado em Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, o CEIB¹⁸, a expressividade que via em sua produção:

A começar pela força expressiva das imagens, um pouco na linha do Mestre de Piranga, que também trabalhou na órbita de influência do Mestre Aleijadinho (OLIVEIRA, 1996, p.01).

Foi abordada uma certa semelhança entre as esculturas dos apóstolos produzidas por Pe. Félix Lisboa com as produzidas por seu meio-irmão nos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo, no adro da Basílica do Bom Senhor Jesus de Matosinhos. Tanto na tipologia exibida nos rostos, como nas mãos das peças produzidas. Em suas análises, qualificou enfaticamente como inferiores as peças de autoria do Pe. Félix Lisboa, produzidas para a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Santo Antônio do Pirapetinga. Oliveira (1996) considerou ainda o seguinte em relação a técnica escultórica:

Panejamentos caindo de forma desarticulada e dura, sem nenhuma relação com as formas do corpo, que deveriam em princípio sugerir (OLIVEIRA, 1996, p.01).

Apesar das observações proferidas, com certa ambiguidade quanto a seu posicionamento, a historiadora da arte sugeriu que o artista tenha mérito próprio e merecia ser estudado num futuro catálogo.

Narrativas e estudos críticos foram redigidas pelos adeptos do Modernismo brasileiro na primeira metade do século XX, e tais textos tinham o objetivo de rememorar os ícones artísticos coloniais. Nestas buscas entre artista e artífices pesquisados, perpetuaram interpretações repetitivas a respeito da vida e obra do Pe. Félix no ramo da talha e escultura sacra principalmente. Grande parte dessas informações pouco conclusivas, conhecimentos orais de populares e especulações, exploraram dados e implementaram estereótipos que tem sido inclusive indevidamente divulgados por instâncias culturais e turísticas nas cidades onde o padre atuou como artífice.

¹⁸ CEIB, fundado em 29 de outubro de 1996, é uma organização sem fins lucrativos, de caráter interdisciplinar, cujos pesquisadores associados são focados no estudo e análise das imagens sacras, tanto as que se conservam em seus locais de origem nas igrejas e instituições religiosas, quanto as que integram acervos de museus e coleções particulares brasileiras. O centro de estudos já produziu mais de 70 boletins quadrimestrais, 07 revistas Bianaues e 011 congressos sendo: o I e II Congressos em Mariana, MG (1998 e 2001); o III e IV em São João del Rei, MG(2003 e 2005), o V em Vitória, ES (2007); o VI em Rio de Janeiro, RJ(2009); o VII em Ouro Preto, MG, o VIII em Pium, Parnamirim, RN(2013); o IX em São Paulo, SP(2015), o X em Salvador, BA(2017), e o XI em Belo Horizonte, MG¹⁸. Fonte: <<http://www.ceib.org.br>> Acesso em: 12 dez 2019

Santos Filho (2005) incluiu o Pe. Felix Antônio Lisboa numa listagem de escultores que atuaram durante o século XVIII no capítulo intitulado *Características Específicas e Escultores Identificados do Livro Devoção e Arte*, organizado por Beatriz Coelho, editado em 2005. Além de artífices com nomes reconhecidos, foram incorporados também, alguns mestres de nomes não identificados cujas obras são de mesma procedência e traços comuns. Tem-se o exemplo do já mencionado Mestre de Piranga, cujas obras são oriundas da região do Vale do Rio Piranga apresentam talha com características similares e conseqüentemente atribuídas ao mesmo mestre de nome desconhecido. (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p. 131-149).

Em seus estudos Santos Filho (In: COELHO, 2005) ressaltou o registro referente aos anos 1826 e 1827, num recibo para o serviço “de incarnar a imagem do São Francisco do Amor Divino, e por olhos de vidro na mesma”¹⁹. Um registro que deixa dúvidas a respeito de qual escultura especificamente foi trabalhada e que trabalho foi realizado. Verificou que em outro recibo de despesas da Igreja São Francisco de Assis datado de 1829, “foi pago ao sacerdote a importância de seis mil réis pela confecção de duas imagens de São Francisco de Assis para a igreja homônima, em Ouro Preto.”²⁰ Santos Filho (In: COELHO, 2005, p. 140) deduziu, portanto, que a imagem do São Francisco da Penitência que se encontra hoje no trono do altar-mor seria uma dessas imagens. Trata-se de uma imagem de vestir, cuja cabeça, mãos e pés teriam sido realizados pelo Pe. Félix em estilo que lembram, o de seu irmão.

Inclusive para um estudo mais aprofundado quanto à técnica, ressaltamos que exames de Radiografia de Raios X poderiam ser utilizados no processo de análise do bloco da cabeça.

O pesquisador ainda atribuiu ao Pe. Félix a manufatura da imagem de São Francisco de Assis do altar-mor da Igreja de São Francisco de Paula, de Ouro Preto. Acrescentou a possibilidade de autoria da cabeça da imagem de Santa Helena do altar lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, tradicionalmente atribuída ao Aleijadinho, bem como o crucificado do consistório da Igreja de São Francisco de Paula (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p. 139-140). No documento de inventário realizado pelo Iphan, consta apenas a cabeça como de autoria

¹⁹ Livro 2º de “Receita e Despesa” da ordem 3ª, fl. 128 da Igreja São Francisco de Assis in: MARTINS, 1974, p.378.

²⁰ Livro 2º de “Receita e Despesa” da ordem 3ª, fl 154 da Igreja São Francisco de Assis in: MARTINS, 1974, p. 379.

de Aleijadinho. E de fato, há uma certa desproporção entre o bloco da cabeça e o corpo da imagem.

Guiomar de Grammont propõe uma ampla revisão histórica, conceitual e documental no que se convencionou como estudo biográfico de Antônio Francisco, Lisboa e sua família. Pe. Félix é inserido em seu estudo como mero coadjuvante no estudo empreendido pela pesquisadora, o que demonstra seu posicionamento cético quanto as relações familiares, autorias, atribuições e o questionamento do caráter de genialidade de Aleijadinho em proposições iniciadas no século XIX e que seguiram revalidadas por pesquisadores posteriores. A historiadora avaliou como um mito romantizado e desvinculado de evidências históricas concretas alavancadas pelo artigo pioneiro de Bretas (2002), publicado originalmente em 1858 (GRAMMONT, 2008, p.87).

No livro *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*, da autoria de Myriam Andrade de Oliveira e Adalgisa Arantes Campos, foi dito em relação ao traço do retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo de Mariana:

Em 1797, o padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão do Aleijadinho, forneceu o risco do retábulo da capela-mor, concluído tardiamente em 1826 com o douramento realizado por Francisco Xavier Carneiro, [...]. É possível que nessa época tenham sido executados também os retábulos laterais que não mais existem, queimados no incêndio de janeiro de 1999, que destruiu também a pintura do forro, o tapa-vento, as grades de separação e todos os demais elementos de madeira da nave, incluindo o assoalho de campas e o coro alto (OLIVEIRA, 2010. p.145).

Infelizmente, não foi possível localizar o tal risco do retábulo produzido pelo padre. As mesmas autoras do material informaram com pesar que, após lastimável perda dos retábulos laterais da matriz carmelita, que inclusive eram muito bem registrados, não foram reproduzidos na intervenção de restauro e recomendaram, portanto,

[...] passar diretamente à capela-mor para ver o retábulo do Padre Félix, cujos anjinhos têm um certo ar de família com os do Aleijadinho, tomados como modelo pelo irmão menos talentoso. Da mesma forma, a tipologia do retábulo deriva da que foi criada pelo Aleijadinho para São Francisco de Assis de Ouro Preto, com eliminação dos grupos escultóricos do coroamento, no qual figura apenas a tarja com as armas da Ordem Terceira do Carmo (OLIVEIRA, 2010. p.147).

Em 2012, a imagem de roca de Santo Antônio²¹, do século XVIII, que se encontra em um dos

²¹ No século XI, foi fundada em sua homenagem a Ordem dos Antonianos (Canonici Regulares Sancti Antonii _ CRSA), sendo então transformado em santo protetor das moléstias contagiosas, principalmente a peste. A representação iconográfica de Santo Antônio é de um homem idoso, de barba longa e vestido com o hábito da ordem. Iconografia pouco difundida no Brasil, os únicos exemplares encontrados na cidade de Ouro Preto estão nas duas igrejas de Nossa Senhora das Mercês de Baixo e de Cima. Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 147.

retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, administrada pela Arquidiocese de Mariana, foi atribuída equivocadamente a Pe. Félix Antônio Lisboa²² nas análises e intervenções de seu restauro que se realizaram como trabalho de conclusão de curso técnico de Elton Hipólito na Fundação de Arte de Ouro Preto, a FAOP²³, por solicitação da paróquia.

No ano de 2013, o conservador-restaurador e historiador Carlos Magno de Araújo, em entrevista publicada no periódico Estado de Minas a respeito de algumas esculturas que pesquisava na Igreja em São Brás do Suaçuí, afirmou o seguinte:

Pesquisei o assunto durante muito tempo até chegar a uma conclusão. O trabalho do Padre Félix não tem a expressão artística e a qualidade do acervo deixado por Aleijadinho, mas precisava ser pesquisado e identificado (ARAÚJO, 2013)²⁴.

A pesquisa de Marcos Paulo Miranda²⁵, finalizada em 2014 e intitulada *O Aleijadinho Revelado*, uma nova e criteriosa referência a respeito de testemunhos documentais e história da Família Lisboa. No livro originado dessa pesquisa foi dedicado inclusive, um capítulo ao estudo do Pe. Félix Antônio Lisboa (MIRANDA, 2014, p.94).

No Ano de 2016 a 2017, o conservador-restaurador Carlos Magno, contratado pela Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Pará de Minas, para o trabalho com a escultura semi-articulada

²² Restauro da imagem de roca de Santo Antão, do século XVIII, atribuída a Padre Félix Antônio Lisboa, irmão de Aleijadinho – pertencente à Arquidiocese de Mariana/ MG. Disponível em <<https://br.linkedin.com/in/elton-hipolito-27309a31>> Acesso em: 12 dez 2019

²³ A Fundação de Arte de Ouro Preto, a FAOP, unidade da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, sediada no município de Ouro Preto, MG foi criada em 1968 da sugestão do poeta Vinícius de Moraes, da atriz Domitila do Amaral, do escritor Murilo Rubião e do historiador Afonso Ávila como espaço para produzir e absorver arte. Com vistas a oferecer à cidade instrumento capaz de incentivar o papel de pólo irradiador de cultura, o então governador de Minas Gerais, Israel Pinheiro confiou a Murilo Rubião a tarefa de implantar a FAOP. No ano seguinte à sua inauguração, em 1969, a Fundação de Arte de Ouro Preto integrou à sua estrutura, a Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade, EARMFA, criada pelos artistas Nello Nuno e Annamélia Lopes, oferecendo um leque variado de cursos de arte. Ainda neste primeiro momento, o restaurador Jair Afonso Inácio, teve a iniciativa de organizar junto à EARMFA, o primeiro curso para a formação de Conservadores e Restauradores no Brasil. No decorrer de quase meio século de existência, a FAOP vem ampliando suas ações no campo da arte, da conservação e restauração do patrimônio, em diferentes territórios, bem como, sistematizando seus métodos e processos utilizados pela EARMFA e demais setores da Fundação, consolidando e legitimando sua capacidade de formação, educação e transformação social. Tecendo sua rede de confiança com as comunidades, parceiros institucionais nas esferas – pública e/ou empresarial -, a FAOP está atuando em diferentes realidades. Disponível em:< <http://www.faop.mg.gov.br/>> Acesso em 05 dez 2019

²⁴Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml> Acesso em 05 dez 2019.

²⁵ Marcos Paulo de Souza Miranda é Coordenador da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais e historiador da arte.

de um Cristo Morto, com 200 anos de existência aproximadamente, atribuiu que a peça processional utilizada principalmente no período da Semana Santa, fora possivelmente esculpida por Pe. Félix Antônio Lisboa²⁶, conforme a história oral indicava²⁷. A recente descoberta reacendeu a necessidade na criação de um mapeamento e estudo da obra desse artista mineiro tão pouco estudado.

O primeiro capítulo da dissertação, denominado *FÉLIX ANTÔNIO LISBOA*, foi constituído de subtópicos que abordaram um estudo biográfico de Pe. Félix Antônio Lisboa e passagens de sua vida; o percurso eclesiástico; o artífice aprendiz, e o ofício da escultura que o reverendo seguiu por provável influência de seu irmão nas oficinas coloniais dos séculos XVIII e XIX.

No segundo capítulo, *AS OBRAS DO ARTÍFICE*, foram averiguados e apresentados os levantamentos e fontes de informação relativas ao trabalho proposto. No subtópico inicial “O processo de classificação e peritagem de esculturas em madeira policromada” apresentou-se o embasamento teórico relevante ao exame de identificação de estilemas em esculturas.

A investigação proposta seguiu as metodologias formalistas de Wolfflin e por meio do conceito da “visibilidade pura”, proposto pelo teórico na intenção distinguir os estilos Barroco ou Rococó da linha neoclássica; a Morelli e seus métodos que averiguavam a recorrência dos modos de representação e os seus pormenores sutis das partes anatômicas explicitadas nas figuras humanas por parte de artistas e escolas a que pertenciam; Ginzburg e sua crítica no uso da semiótica presente no “Paradigma Indiciário” herdado pelo método Moreliano e seguidores como Berenson que aplicava seus procedimentos investigativos das obras de arte. Técnicas em que a minúcia, a lógica da forma e a interpretação histórica são elevadas a primeiro plano (WOLFFLIN, 2000), (GINZBURG, 1989, p. 143-179), (BERENSON, 1972).

Foram posteriormente realizados os levantamentos dos acervos documentado e atribuído, que proporcionou ponderações críticas das características e estilemas encontrados, que afirmam ou negam a consideração no processo de Atribuição e autoria do artífice e sacerdote, e decorrentemente a criação de um mapeamento e cronologia das obras analisadas. Incluíram-se neste estudo, uma série de esculturas sacras recém atribuídas ao artífice em municípios

²⁶ Website Radio Santa Cruz, Disponível em: <<http://www.santacruzam.com/parademinas/noticia/38472/0>> Acesso em 5 dez 2019.

²⁷ Jornalismo TV Campos de Minas, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kzoGqXaEKso>> Acesso em 12 dez 2019.

mineiros, obras com traços associados ao entalhador.

No terceiro capítulo, *ANÁLISE FORMAL DAS IMAGENS DE PIRANGA – MG*, são analisadas as esculturas São Paulo e São Pedro Apóstolos, seus estilemas, e estado de conservação. Discutindo os resultados obtidos são propostas observações, relações, hipóteses, inferências, e demais considerações a respeito das análises realizadas.

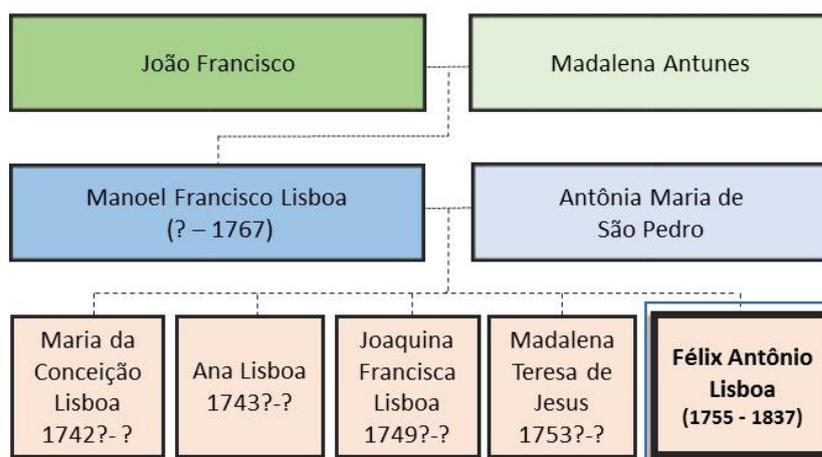
O capítulo final foi destinado as reflexões e considerações a respeito do estudo, tendo em vista que baseou-se no uso de metodologia e análises críticas, e portanto, ponderando e levantando hipóteses sobre o acervo documentado da produção escultórica do artífice Félix Antônio Lisboa.

1. FÉLIX ANTÔNIO LISBOA

1.1. A vida

Conforme consta de seus documentos mantidos pela Cúria de Mariana²⁸, o artífice que era filho legítimo dos portugueses Manoel Francisco Lisboa, natural de Odivelas e de sua esposa natural das ilhas dos Açores²⁹, Antônia Maria de São Pedro, nasceu no dia 11 de junho de 1755, em Ouro Preto, antes denominada Vila Rica, e batizado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (SANTOS FILHO In: COELHO 2005.p.139.).

Figura 01: Fluxograma referente a genealogia da Família de Félix Antônio Lisboa



Fonte: Esquema de Fábio Zarattini (MIRANDA, 2014, p.39)

Observa-se na FIG.01 os avós do sacerdote no grupo superior, os pais no bloco intermediário e destaque a Félix Antônio Lisboa no bloco inferior.

De acordo com recente pesquisa, uma série de dados documentais a respeito da Família Lisboa foram encontrados desde sua migração do distrito de Odivelas, a cerca de 10 Km do centro da capital de Portuguesa, até o destino de Ouro Preto, Brasil. Foi levantada a possibilidade de que o cognome Lisboa, presente nos documentos do sacerdote e escultor, assim como aplicado a seus familiares, se caracterize por efeito designativo da cidade de Lisboa, distrito de Odivelas, Portugal, local de origem familiar. Em sua pesquisa em Portugal esclareceu que “Francisco” seria o sobrenome familiar, possivelmente em razão da devoção dos integrantes a São Francisco de Assis ou São Francisco de Paula. Os avós paternos de Félix Antônio Lisboa teriam sido João Francisco e Madalena Antunes, que de acordo com a literatura, se transferiram para Vila Rica, atual Ouro Preto, Minas Gerais, antes do ano de 1720 acompanhados de seus filhos João

²⁸ Documentos constituintes do acervo da Cúria de Mariana.

²⁹ Os Açores são um arquipélago transcontinental, e território autónomo da República Portuguesa, situado no Atlântico Nordeste. Fonte: , https://europa.eu/youth/node/46850_fi> Acesso em: 12 dez 2019.

Francisco Lisboa, Madalena Antunes Lisboa, Antônio Francisco Pombal, Tereza Lisboa; Francisco Antônio Lisboa, Antônia Lisboa e Manoel Francisco Lisboa, o pai de Félix Antônio Lisboa (MIRANDA, 2014, p.21,22).

É importante destacar que os tios e pai do Pe. Félix, exerceram os ofícios da construção, carpintaria e entalhe, participando assim, como prováveis influências em sua formação artística. Partindo de deduções na leitura de documentos, Félix teve curto testemunho da sua vida profissional de seu pai, já que o perdeu com 12 anos de idade incompletos. No ano anterior ao seu nascimento, 1754, Manoel Francisco fora admitido na exigente Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica e, portanto, em constante deslocamento por conta de seus trabalhos nesse e em outros inúmeros canteiros de obras das igrejas que se erigiram naquele período. Em diversas ocasiões, conforme registros, Manoel Francisco, atuou em obras de Ouro Preto inclusive como louvado, ou seja, um perito e arquiteto (MARTINS, 1974, p.383). Foi, portanto, em 1729, eleito pela primeira vez Juiz do Ofício de Carpinteiro da Câmara de Vila Rica, com apenas 32 anos³⁰.

Da primeira união de seu pai com Isabel, uma negra forra, em Ouro Preto, na freguesia³¹ de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, havia nascido o primogênito mulato, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que fora alforriado ao nascer. De acordo com a primeira referência biográfica a respeito de Aleijadinho, Félix teria seguido os passos desse seu meio irmão no ofício da talha e cantaria tornando-se provavelmente seu pupilo (BRETAS, 2002).

Ao casar-se com Antônia Maria de São Pedro, o arquiteto e mestre de obras Manuel Francisco teve seis filhos: Maria da Conceição Lisboa, nascida em 1742; Ana Lisboa, da qual não constam muitas referências seja documental ou na literatura; um menino que faleceu antes mesmo de seu batismo; Joaquina Francisca Lisboa, nascida em 1749; Madalena Thereza de Jesus, nascida em 1753 que pode ter se casado ou tornado religiosa por deixar de usar o sobrenome paterno; e

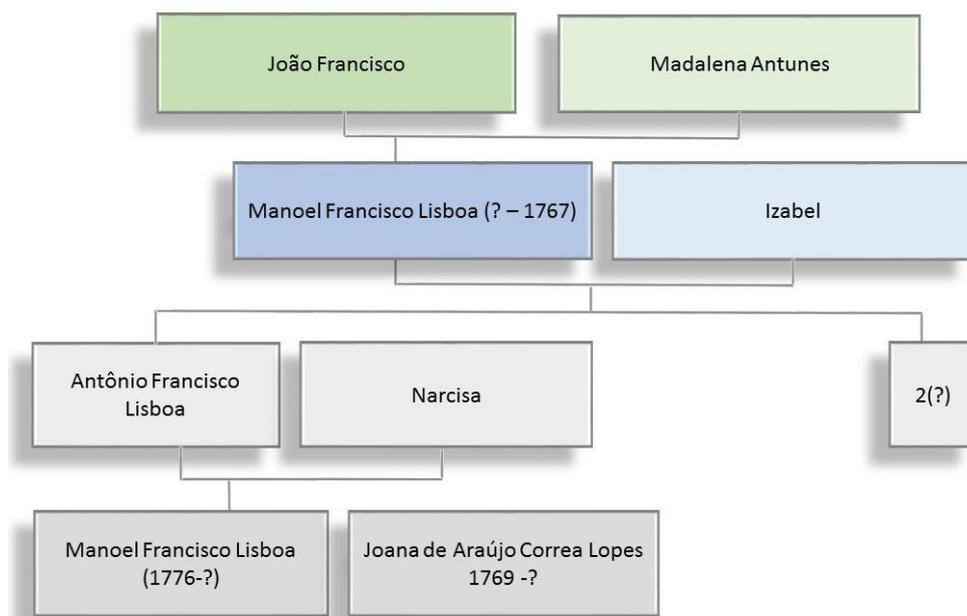
³⁰ Manoel Francisco Lisboa ocuparia este cargo, ainda segundo Russel-Wood (1968), nos anos de 1730, 1732, 1733, 1734, 1736, 1737, 1740, 1748 e 1754 (RUSSEL-WOOD, 1968, p.22-24).

³¹ A freguesia, ou paróquia, corresponde ao território sob a administração religiosa de uma igreja matriz e não necessariamente coincide com os limites da administração civil. Coube ao bandeirante Antônio Dias a iniciativa da construção de uma capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição, por volta de 1699. Em 1705, instituída como matriz, foi o edifício provavelmente ampliado para adaptar-se à nova função. O rápido crescimento da população do arraial de Antônio Dias que, em 1711, passara a fazer parte da recém-criada Vila Rica, exigiu a construção de um novo templo, e, portanto, em 1727 iniciou-se a construção da atual Matriz de Antônio Dias, cujo projeto é atribuído a Manoel Francisco Lisboa, pai de Félix Antônio e Antônio Francisco Lisboa. Manoel e Antônio Francisco Lisboa estão enterrados na igreja. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>> Livro de Belas Artes, Inscrição:247, 08-09-1939. Acesso em: 05 dez 2019

finalmente Félix Antônio Lisboa em 1755. Estas supracitadas datas são aproximadas conforme formal de partilha de Manoel Francisco Lisboa entre outros documentos pesquisados, relatados por Bazin (1971)³².

Dentre os familiares, quem supostamente mais influenciou Pe. Félix na arte do entalhe, fora Aleijadinho. Já notável profissionalmente em seu ofício de entalhador, canteiro e artista da imaginária, ocupava desta forma a função de uma espécie de influenciador nesses ofícios no período de sua adolescência. Félix tratava seu irmão mais velho, cerca de 18 anos de diferença de idade, com grande deferência. Bazin (1971) afirmou a grande probabilidade da influência de Aleijadinho no ensino das práticas da escultura a Félix Lisboa.

Figura 02: Fluxograma referente a primeira união de Manoel Francisco Lisboa e seus descendentes



Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, (MIRANDA, 2014, p.39)

Observa-se na FIG.02, um fluxograma referente a primeira união de Manoel Francisco Lisboa, com Isabel, uma negra alforriada, da qual Antônio Francisco Lisboa é um dos descendentes.

Por ocasião do falecimento de seu pai em 7 de junho de 1767, Ouro Preto, Félix Antônio, irmãs e sua mãe, Antônia Maria, foram incluídos como herdeiros legítimos de bens. Na redação deste testamento consta apenas os filhos legítimos e desconsidera Antônio Francisco e irmãos, filhos

³² Infelizmente desse formal de partilha arrolado se encontravam desvinculados os documentos originais referentes a cada um dos filhos, o que poderia conferir mais convicção nas datações e cronologias de acontecimentos.

de sua primeira união com Isabel (MARTINS, 1974, p.383).

Félix com então 18 anos, recebeu de suas irmãs, a doação de bens imóveis herdados de Manoel Francisco Lisboa, seu pai, para constituição fundamental do patrimônio necessário à sua habilitação eclesiástica³³.

Escritura de Doação pa Patrimônio q fazem Maria da Conceição Lx^a, Joaquina Francisca Lx^a, Magdalena Thereza de Jesus a seu Irmão Felix Anto Lx^a. Saybão quantos este Publico Instrom.^{to} de Escripura de Doação pa Patrimônio ou como em direito melhor nome tenha virem que sendo no anno do Nascim.^{to} de N Senhor Jesus Christo de Mil sete Sentos Setenta e oito aos quatorze dias do Mez de Mayo do^d anno nesta Villa de N. Senhora do Pillar do Ouropreto em Cazas demoradas das Outorgantes Maria da Conç.^{am} Lisboa, Joaquina Fran.^{ca} Lx^a, Magdalena Thereza de Jesus onde eu Tabeleão aodiante nomeado vim, eahi perante mim apparecerão presentes partes ditas já declaradas Maria, Joaquina, Magdalena, edaoutra, como outorgado Seu Irmão Felix Antônio Lisboa, este reconhecido de mim Tabeleão, e aquellas das testemunhas aodiante nomeadas e aSignadas, eestas demim Tabeleão pelas proprias de que dou fé[...] (Escritura de Doação In: MARTINS, 1940, p.211).

Pe. Félix Lisboa era possuidor de uma propriedade rural³⁴ às margens do Rio Paraopeba, na localidade denominada Paraopeba da Boa Morte, Termo da Vila São José, comarca do Rio das Mortes, região onde localiza-se a Capela da Nossa Senhora da Boa Morte³⁵, no atual município de Belo Vale, antes denominada de São Gonçalo da Ponte³⁶, nas proximidades da divisa com o Município de Moeda (TRINDADE, 1998, p.296).

Conforme consta no registro de propriedades de Manoel Francisco Lisboa,

[...] duas casas de morada, cobertas de telhas, com paredes de pedra, quintal cercado, com pomar, situadas no bairro conhecido como Barra dividindo com Filipe da Costa Escudeiro, Estácio Ferraz de São Paio Pinto e Estevão Alves de Azevedo, imóveis que posteriormente passaram à propriedade de seu filho padre Félix Antônio Lisboa (MIRANDA, 2014, p.34).

Em levantamento de propriedades em nome do sacerdote Félix Lisboa, Miranda (2014) ainda

³³ Processo existente no Arquivo da Cúria de Mariana

³⁴ Padre Félix declarou-se possuidor das ditas terras e quitou os dízimos devidos ao contratador João de Souza Lisboa referentes ao ano de 1756, Caixa 84, Planilha 20210, Doc.668, Casa dos Contos. A propriedade era anteriormente de Manoel Lisboa, seu pai, e ao filho doada. A sesmaria havia sido concedida a Manoel Lisboa pelo Capitão General Gomes Freire de Andrade, em 1748. APM, SC 90, p.130V. in: MIRANDA, 2014, p.34.

³⁵ A Capela da Boa Morte foi edificada em período anterior a 1733, pois de acordo com registros nela já havia registros de batismos. 1731-38 – Reg.0264, p.27 e 41. Arquivo Eclesiástico de Mariana.

³⁶ Enciclopédia dos Municípios Brasileiros – Volume XXIV ano 1858.

esclarece o seguinte:

No final da vida, Manoel Francisco Lisboa também foi proprietário de pelo menos três escravos: João Crioulo (n.c.1758), Mateus Cabra (n.c.1760) e Francisco, de nação Mina (n.c.1738), que ficaram como herança para suas filhas, sendo posteriormente doados para a formação do patrimônio do Padre Félix Antônio Lisboa (MIRANDA, 2014, p.34).

De acordo com depoimento colhido por Rodrigo José Bretas após contato com a parteira Joana Francisca, que consta ter recebido em sua humilde casa, o sogro já nos seus últimos anos de vida e em momento avançado de sua doença. Foi dito por ela que em algum momento deste período após o início de seus estudos, o jovem religioso foi discípulo de seu meio-irmão na escultura e na arte da estatuária, embora tenha se esforçado não teve reconhecimento positivo, e de acordo com os depoimentos, Félix só podia executar a confecção de carrancas e nunca de imagens (BRETAS, 2002, p. 55).

Certamente os comentários excessivamente críticos se deviam a severa exigência e experiência de Aleijadinho, e acima de tudo ao apuro artístico e originalidade que de fato não fora alcançado plenamente pelo possível pupilo. Provavelmente outros discípulos diretos e indiretos tenham recebido instrução rígida acompanhada de críticas depreciativas de modo semelhante (OLIVEIRA, 1996).

Pouco tempo após 1767, e provavelmente aos custos de seu meio-irmão, ordenou-se no Seminário de Mariana³⁷, local onde recebeu preparação cultural³⁸, e principalmente sua formação espiritual no sacerdócio do ministério sagrado (BURY, 1991, p.35).

³⁷ O Seminário de Mariana foi fundado em 20 de dezembro de 1750 pelo primeiro bispo da diocese de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz. A Criação dessa instituição católica foi uma das primeiras preocupações deste bispo ao chegar no território de sua nova diocese, atendendo aos pedidos do Concílio Tridentino realizado de 1545 a 1563. Com sua criação, o fundador buscava respeitar e seguir as orientações da Reforma católica no desenvolvimento da formação dos clérigos, evitar as despesas que os moradores de Minas faziam para mandarem seus filhos aos estudos do Rio de Janeiro e da Bahia e ultrapassar a “pequenez” de Mariana e a “rudeza de meninos incultos”. Por doação de um fiel foi possível a construção do prédio do então nomeado Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte e o Palácio Episcopal. Para a direção do Seminário marianense, o precursor chamou aos jesuítas, pedindo de forma especial ao rei, que lhe enviasse o seu amigo de Lisboa padre Malagrida, um pregador jesuíta italiano que tornou-se missionário no Brasil. Fonte: <https://arqmariana.com.br/seminario/> Acesso em: 05 dez 2019.

³⁸ Disponível em: <http://aexam-mg.org.br/Galeria-Arte-Sacra.php> Acesso em: 05 dez 2019.

Em 1773, Félix Antônio Lisboa ingressou na Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, onde ocupou o cargo de Mestre de Noviços³⁹ e posteriormente de Primeiro Definidor⁴⁰ (RIBEIRO, 1990, p.620).

Conforme, Santos Filho (In: COELHO,2005, p.139). Após sua habilitação eclesiástica⁴¹, Félix Lisboa foi então ordenado padre em Mariana, em 1778, recebeu o hábito de terceiro em 1781, e se professou 17 de outubro de 1782, aos 27 anos de idade⁴².

No momento de sua ordenação pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, já se mostrava detentor de expressivo patrimônio, que incluía propriedade rural e escravos, entre os quais estavam Ana e João, posteriormente falecidos em 22 de maio de 1805 e 4 de abril de 1808, respectivamente (MARTINS, 1974, p.378). Félix, foi um dos poucos homens de Vila Rica, que ocupou cargos na Mesa da Ordem Terceira Franciscana. (SOUZA, 2015, p.160). Era, portanto, meio irmão de Antônio Francisco Lisboa, o ilustre Aleijadinho, responsável por grande parte da decoração da capela-mor desse templo.

Nos Autos⁴³ de Devassa da Inconfidência Mineira⁴⁴, Volume 1, consta um documento que registra Pe. Félix como 38ª testemunha de inquirição, no processo judicial finalizado em 18/07/1789, movido pela coroa portuguesa contra Tiradentes e demais inconfidentes, em apuração de crime de traição, em Vila Rica, em diligência administrativa orientada pelo Desembargador Pedro José de Araújo Saldanha e redigida pelo Escrivão José Caetano César Maniti. Quando questionado pelo Desembargador acerca de notícias relativas ao Alferes Joaquim José, por alcunha de Tiradentes, e o Coronel Joaquim Silvério, negou qualquer contato,

³⁹NOVIÇO. Aquele(a) que se prepara para professar seus votos em uma ordem / congregação religiosa. Sua função é garantir que o período do noviciado seja dedicado à oração, meditação e ao desenvolvimento do caráter pelo estudo da vida de Cristo e dos santos, da história da Igreja, dos votos e da constituição da instituição. Durante o período probatório, cabe a ele reportar sobre o desenvolvimento de cada noviço ou noviça às autoridades superiores. (Disponível em: <http://www.catholic-forum.com/saints/ncd05147.htm>>. Acesso em: 12 dez 2019).

⁴⁰PRIMEIRO DEFINIDOR. Denominado também Definidor Geral ou ainda Superior Geral A figura do Superior Geral surgiu pela primeira vez no século XIII, com o desenvolvimento do governo centralizado das Ordens Mendicantes. Os Frades Menores (Franciscanos) organizaram a sua comunidade sob um Ministro Geral, e a Ordem dos Pregadores (Dominicanos) nomearam um Mestre Geral. Autoridade executiva suprema na ordem religiosa, enquanto que o capítulo geral tem autoridade legislativa.

⁴¹Habilitações diocesanas para ordenação sacerdotal, ordens menores e ordens sacras.

⁴²AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Entradas e Profissões (1746- 1791), MF, p. 186.

⁴³Um Auto de Devassa é uma peça produzida no decorrer do processo judicial, como as petições, termos de audiências, certidões, entre outras. Fonte: <https://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/964/Autos-Novo-CPC-Lei-no-13105-15>. Acesso em: 05 dez 2019.

⁴⁴Inconfidência Mineira; confabulação ocorrida em Ouro Preto, Minas Gerais,1789, entre determinados segmentos da sociedade mineradora de então, para tornar Minas livre do jugo português.

e mediante juramento, assinou o termo de inquirição. Cláudio Manuel da Costa, advogado, fazendeiro e cidadão de prestígio, destacou-se pela sua obra poética e pelo seu envolvimento na Inconfidência Mineira. Fazia parte do seu círculo de amizades, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, frequentadores assíduos dos saraus que ele promovia. Consta pelos historiadores, que Manuel da Costa era próximo de Aleijadinho, e devido a esta amizade lhe teria sido possibilitado o acesso às bibliotecas clandestinas que tempos depois foi confiscada. Apesar de nada comprovado, o registro torna possível, portanto, o envolvimento ou contato do clérigo com algum dos inconfidentes, religiosos, militares, ou escritores, dada a época em que atuou em Minas Gerais (SANTOS, 2014, p.44).

O artífice morou na Barra, parte mais plana e baixa da cidade e ao falecer em 1838, aos 83 anos de idade, foi sepultado na Igreja de São Francisco de Assis (MARTINS, 1974, p.378).

Foto 01: A ponte da Barra, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Foto 02: Chafariz da Barra, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Conforme as Fotos 01 e 02, é possível visualizar a Ponte da Barra construída em 1806, e o Chafariz da Barra do início do XIX⁴⁵, monumentos situados no Bairro da Barra, Ouro Preto, que perduram até hoje.

Em seu testamento o padre deixou as terras de sua fazenda, para a Irmandade de Santa Rita na Freguesia de Antônio Dias em Ouro Preto⁴⁶.

⁴⁵ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc2_SalvemosOuroPreto_m.pdf> e <<https://medium.com/@ouropretobrasil/breve-guia-de-aprecia%C3%A7%C3%A3o-dos-chafarizes-de-ouro-preto-9a5741281853>>. Acessos em 05 dez 2019.

⁴⁶ Notas extraídas dos autos cíveis nº 287: ‘Carta de sentença cível, passada a favor da Irmandade de Santa Rita de Cássia da Freguesia de Antônio Dias, contra D. Maria Antônia Salomé, por si e como inventariante dos bens

Fato é que se desprende do testamento de Padre Félix, adiante transcrito, que mesmo no final da vida, com quase oitenta anos de idade, o sacerdote ainda se preocupava em entregar peças sacras de sua autoria aos respectivos adquirentes, o que demonstra não ter abandonado sua produção artística (OLIVEIRA, 1996, p.2).

De acordo com o texto de seu testamento, o sacerdote demonstrou ser requisitado por clientes e alguma produção artística mesmo em avançada idade (MIRANDA, 2014, p.94).

[...] Declaro também que um terreno que existe cercado pelo Alferes Teotônio José Coelho por licença concedida ao dito pela falecida minha irmã, cujo terreno está entre a propriedade do mesmo Alferes e a minha pertencente, licença foi concedida para a dita tapagem. [...] Item que em meu poder se acham algumas obras de imagens as quais procurando seus donos e pagando, serão entregues bem como uma do Senhor dos Passos⁴⁷ que se ainda estiver em minha casa por meu falecimento será entregue ao Coronel Romualdo José Monteiro⁴⁸, sem exigir alguma paga. Todas as mais obras que em meu poder existem o meu terceiro testamentário sabe o que já tenho recebido delas. [...] (MIRANDA, 2014, p.97).

Anexo ao texto do testamento encontra-se a sua aprovação pelo tabelião Francisco Antônio de Almeida Nasco, figurando como testemunhas Manoel Teixeira dos Santos, Joaquim José dos Santos, João Luiz Pinheiro Lobo e Liberato Pereira de Magalhães⁴⁹.

O ANEXO I, apresentado na página 172 desta dissertação, expõe uma série de fatos e documentos históricos dispostos em uma proposta de Linha cronológica referente a vida e obra de Félix Antônio Lisboa (1755-1838).

1.2. O sacerdócio

O jovem Félix Antônio Lisboa, após receber de suas irmãs, a doação de bens imóveis herdados de Manoel Francisco Lisboa, seu pai, para constituição fundamental do patrimônio necessário à sua habilitação eclesiástica em Mariana, no ano de 1778⁵⁰.

Illm^o e Rem^o Srs Diz Felix Antonio Lisboa natural da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias de Vila Rica, f^o legitmo de Manoel Francisco Lisboa e Antonia Maria, que para habilitar-se para o fim de ordenar-se precisa fazer moribusna dita freguesia onde tem residido. P. VS^a seja

deixados por Luis José Ferreira” fls 139/141, arquivo do Cartório do 1º Ofício de Ouro Preto. In: MARTINS, 1974, p. 378.fl. 116.

⁴⁷ Existe uma escultura de Senhor dos Passos no camarim do centro do retábulo, na capela pertencente a casa sede da Fazenda Boa Esperança, conservada sob proteção do IEPHA. Foi inclusive recentemente restaurada no ano de 2013 e se encontra provisoriamente na reserva técnica do instituto desde então.

⁴⁸ O conhecido e temido Barão de Paraopeba, de Congonhas do Campo, 1756 - Minas Gerais, falecido em 16 de dezembro de 1855, foi um político brasileiro, presidente da província de Minas Gerais, de 10 de junho a 17 de julho de 1850.

⁴⁹ Arquivo Microfilmado da Casa dos Contos. Ouro Preto. Acervo do Poder Judiciário. Rolo 2138.

⁵⁰ AEAM, Processo de habilitação *de genere*. Ano 1778. Armário 3 n° 949.

servido admitir ao Supo de moribus e mandar preceder as diligencias do estylo. E.R.M. (AEAM, Processo de habilitação *de genere*. Ano 1778. Armário 3 no 949).

Como sentença decorrente do processo foi encontrado o seguinte registro:

Vistos estes autos e seus apensos julgo habilitado de *vita et moribus* o abilitando Felix Antônio Lisboa em a idade de vinte e tres annos completos que fez aos onze de junho deste presente anno e sendo admitido matricule se previa examine pagar as custas. Mariana 13 de agosto de 1778 (a) Ignacio Correa de Sá. (AEAM, Processo de Habilitação De genere. Ano 1778. Armário 3 no 949).

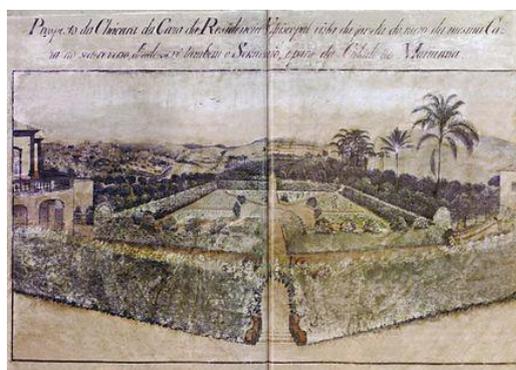
Estes processos destinavam-se à averiguação da legitimidade do requerente e da vivência dos seus ascendentes, segundo os princípios da religião católica, da ocorrência da prática de crimes de lesa-majestade, divina ou humana, da incorrência em infâmia pública ou em pena vil. Os processos corriam perante o ordinário, ou perante o seu provisor e, ou Vigário Geral, ou perante um desembargador da Relação Eclesiástica como juiz especial, pelo Arcebispo ou pelo Cabido, quando da sede vacante. Para se iniciar na habilitação era exigido pela instituição eclesiástica que o habilitando depositasse na Câmara, a quantia necessária para as despesas das diligências, sendo-lhe passado um recibo, assinado pelo tesoureiro dos depósitos da Câmara, e pelo juiz das justificações *de Habilitação De Genere*⁵¹, ou pureza de sangue ou pelo escrivão da Câmara. A *Habilitação De Genere et Moribus* era condição para o requerimento da prima tonsura⁵².

O Seminário Marianense, de Nossa Senhora da Boa Morte, seguindo o padrão dos colégios jesuíticos propostos pela Igreja Católica da Contra-Reforma, atendia irrestritamente não só aqueles os quais queriam seguir a carreira eclesiástica, como também os que não o desejavam. Conforme carta redigida por Dom Frei Manuel da Cruz ao rei Dom José I, em 1747, foi alegado que a criação de um Seminário, evitaria maiores despesas, que fazem os moradores daquela Capitania, ou seja, Minas Gerais, ao enviarem seus filhos em estudos muito mais dispendiosos nas capitais litorâneas, se referindo aos centros do Rio de Janeiro e da Bahia.

⁵¹ A *Habilitação De Genere et Moribus* ou *Habilitação de Genere, Vita et Moribus*, consiste em um processo eclesiástico implementado no século XVI, usado para comprovação de pureza de sangue, exigida para aceitação em certos cargos, ofícios ou honrarias https://pt.wikipedia.org/wiki/Habilita%C3%A7%C3%A3o_de_Genere_et_Moribus_-_cite_note-1. O termo origina-se do latim e significa “sobre a geração, ou ascendência, vida e costumes”.

⁵² A tonsura é uma cerimônia religiosa em que o bispo dá um corte no cabelo do ordinando ao conferir-lhe o primeiro grau de Ordem no clero, chamado também de "prima tonsura". Desde o século IV, tornou-se costume entre o clero cortar os cabelos. Desde o século XVI, a tonsura dos clérigos regulares foi reduzida a um pequeno círculo. Corte que o Bispo dá com tesoura nos cabelos do ordinando de ordens menores. BLUTEAU, 1721. v.8. p.466.

Figura 03: Seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana, MG



Fonte: FONSECA, 2012, v.20 n.1

Temos na FIG.03, uma aquarela do Pe. José Joaquim Viegas de Meneses, em que é retratado o prédio sede do Seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, Chácara Episcopal de Mariana e jardins de Dom Cipriano⁵³.

Em 1827, o bispo Dom Frei José da Santíssima Trindade, o sexto bispo da Arquidiocese de Mariana, que a dirigiu de 1821 a 1835, registrava a importância do Seminário de Mariana para a formação intelectual de leigos e clérigos de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII:

[...]em época anterior, tanto resplandeceu a ponto de numerosos alunos, formados nas suas disciplinas, fulgirem com singular brilho não só em dignidades eclesiásticas, mas ainda profanas (TRINDADE, 1827. In: VILLALTA).

José Ferreira Carrato apresenta o Seminário de Mariana como o estabelecimento de instrução e educação mais antigo de Minas e, por um período de mais de meio século, o único a instruir os filhos das famílias mineiras. Fato que indica que o seminário, desde a fundação, acolhia alunos que não almejavam o sacerdócio. Isso era uma forma de os Bispos angariarem fundos para a manutenção dos seminários, já que esses alunos, ditos externos, pagavam pelos estudos.

À população mineira, particularmente às elites locais, o fato novo permitia-lhe, de um lado, acesso facilitado e mais cômodo à educação superior, com inerentes vantagens financeiras; de outro, uma melhor preparação de estudos para aqueles que ambicionavam cruzar o Atlântico, em direção às universidades do Velho Continente (BOSCHI, 1991, p.5).

⁵³ Padre, editor e jornalista brasileiro, sendo considerado o “Pai da Imprensa Mineira” pintada entre 1801 e 1809. Fonte: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702009000400003>. Acesso em 05 dez 2019.

Conforme o estatuto de 1821 e seus regulamentos relativos ao funcionamento do Seminário, foi possível encontrar em seu texto a abordagem do caráter de utilidade pública da instituição e sua recomendação pelo concílio⁵⁴ tridentino, assim como conteúdos voltados a formação acadêmica e religiosa de seus internos. Disciplinas como: Gramática Latina, Filosofia Natural, Racional e Moral, Teologia Dogmática e Moral, Retórica, Belas Artes e História foram destacadas (TRINDADE, 1929, p.801). O papa Bento XIV apelava para que se criasse um seminário na nova diocese na justificativa de formação de cleros nativos (CARRATO, 1968, In: SELINGARDI, 2014, p.232). Assim, um seminário em Mariana formaria sacerdotes da terra, conforme o desejo do pontífice, ao mesmo tempo que teria o propósito de “ (...) sanar a rudeza de meninos incultos (...)”⁵⁵.

O francês Auguste Saint-Hilaire, viajante, estudioso botânico e naturalista, que advindo da Europa realizou pesquisas exploratórias no Brasil Colonial, em rota partindo do litoral rumo as Minas Gerais entre os anos de 1816 e 1822, momento ao qual a corte lusitana se instalava no país, na cidade do Rio de Janeiro, vinculava o Seminário junto as elites locais no século XIX. Ressaltou inclusive que a instituição religiosa fora fundada por “alguns mineiros ricos que desejavam educar seus filhos, sem precisar enviá-los à Europa” e, da mesma forma, responsabilizava a corporação religiosa e de ensino pela existência de “proprietários de certa idade que habitam os campos das comarcas de Sabará e Vila Rica”, de “homens polidos e com certa instrução” (SAINT-HILAIRE, 1937, p.53).

Figura 04: Seminário da Boa Morte, Mariana, MG



Fonte: Coleção Brasileira da USP⁵⁶

⁵⁴ CONCÍLIO. Assembleia dos bispos reunidos para discutir questões doutrinárias, disciplinares e pastorais. (NUNES, 2008, p. 40).

⁵⁵ Relatório do Episcopado de Mariana (Governo de D. Frei Manuel da Cruz) para a Sagrada Congregação do Concílio de Trento (1757). Pasta de D. Frei Manuel da Cruz. Armário 1. Gaveta 1. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. In: SELINGARDI, 2014, p.214.

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/003612-009>> Acesso 05 dez 2019

Em seus mais de 250 anos de história, o Seminário de Mariana teve em seus quadros importantes alunos, figuras proeminentes no cenário nacional, quer seja no clero como também no mundo da política e da intelectualidade. Na FIG.04 temos a pintura Seminar bei Marianne, uma Imagem pertence ao livro: *BURMEISTER, Hermann. Landschaftliche Bilder Brasiliens und Portraits einiger Urvoelker; als Atlas zu seiner Reise durch die Provinzen von Rio de Janeiro und Minas Geraes entworfen und herausgegeben von Dr. Herm Burmeister. Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1853*, na qual vemos o já demolido prédio original do Seminário retratado como gravura.

Como Alunos do seminário destacaram-se no século XVIII: o cônego Luís Vieira da Silva, Inconfidente de 1789; o Pe. Domingos dos Santos Xavier, irmão e preceptor de Tiradentes, os políticos Barão de Itabira e de Paraopeba; no século XIX o Pe. Antônio Caetano Vilas Boas, célebre orador e irmão de José Basílio da Gama; e no século XX, o historiador e Cônego Raymundo Trindade⁵⁷.

Em 1778, com então 23 anos de idade, Félix Lisboa ordenou-se como presbítero do hábito de São Pedro, ou seja, membro do clero secular.⁵⁸

Neste mesmo ano, foi capelão⁵⁹ da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica, ou Mercês de Baixo. A irmandade foi instituída na capitania mineira por volta de 1738 e 1754, funcionando primeiramente na Capela de São José e por motivos de conflitos e controvérsias,⁶⁰ dividiu-se posteriormente em duas irmandades distintas: Irmandade Nossa

⁵⁷ Livro de Matrículas do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte (1792-1848). Armário IV. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

⁵⁸ Clero secular. (do latim: "*sæculum*", que significa mundo, também referido mais comumente na atualidade como Clero diocesano, historicamente por vezes referido como clero ou presbíteros do hábito de São Pedro, é a designação dada à parcela do clero da Igreja Católica Romana que desempenha atividades voltadas para o público em geral e que vive junto dos leigos, exercendo as mais variadas formas de apostolado e assegurando a administração da Igreja. É chamado de clero diocesano porque geralmente esta parcela do clero vive sob a jurisdição de uma diocese e raramente é transferido para uma outra. O termo é usado em oposição a clero regular, aquela parte do clero que segue as regras de uma ordem religiosa. Segundo Elisa Fruhauf Garcia, "os religiosos regulares eram aqueles que pertenciam às ordens religiosas, como os Jesuítas, carmelitas, franciscanos, capuchinhos, entre outras, enquanto os seculares estavam submetidos ao controle da coroa portuguesa ou espanhola". Que não fez votos monásticos: padre secular. Leigo em oposição ao eclesiástico (NUNES, 2008, p. 138).

⁵⁹ Capelão, em francês: chapelain é um ministro religioso autorizado a prestar assistência e a realizar cultos em comunidades religiosas, conventos, colégios, universidades, hospitais, presídios, corporações militares e outras organizações ou corporações, e que geralmente é oficiado por um padre ou pastor.

⁶⁰ Acredita-se que a data da fundação da devoção a Nossa Senhora das Mercês em Vila Rica tenha ocorrido por volta de 1740. Os mercedários conviveram como hóspedes na Capela de São José por não possuírem igreja própria. E por volta de 1760, os devotos de Nossa Senhora das Mercês romperam definitivamente, sem deixar vestígios do motivo da separação. Parte do grupo estabeleceu-se na ermida do Bom Jesus dos Perdões e, a partir da doação da

Senhora das Mercês e Misericórdia⁶¹ e Irmandade Nossa Senhora das Mercês e Perdões, situação que culminou na criação de uma nova sede para cada irmandade⁶².

Os Irmãos da Confraria de Nossa Senhora das Mercês dos Homens Pretos Crioulos, ereta do ano de 1743 na sua Capela do Senhor Bom Jesus dos Perdões da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica Capital de Minas Gerais; e que desde logo se submeterem em um Grêmio devoto⁶³

O nome de Pe. Félix Antônio Lisboa consta nos documentos de arquivo dos anos de 1780 pertencentes a Ordem das Mercês de Ouro Preto e figura dentre os padres que prestaram assistência espiritual à Ordem (TRINDADE, 1959, p.278). Apesar de documentos das irmandades ainda imprecisos e obscuros, constatou-se de forma fundamental, a posse de proveitos próprios de Félix Antônio Lisboa para a sustentação de seu cargo na ordenação sacerdotal (ANDRADE, 2011, p. 275).

As irmandades ofereceram para a Igreja uma dupla vantagem: foram simultaneamente gestoras e sedes de devoção, além de serem eficientes instrumentos de sustentação material do culto (...) substituíram o papel precípua do clero, como agentes e intermediarias da religião. No segundo momento, arcando com os onerosos encargos dos ofícios religiosos, eximiram esse mesmo clero de combater a instituição do Padroado régio (..) além de aliviar o Estado do compromisso de aplicação dos dízimos eclesiásticos recolhidos na implementação do culto religioso, os irmãos leigos acabaram por absorver a responsabilidade dos serviços de toda a população colônia (BOSCHI, 1986, p. 93).

Em 1782, Félix Lisboa solicitou ingresso à Ordem Terceira da Penitência⁶⁴ de São Francisco de Assis em Ouro Preto. A presença de Félix como capelão da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões se estendeu a 1788 (SOUZA, 2017, p.49).

capela pelo padre José Fernandes Leite conforme referência no APAD-Livro de Termos de Mesa-Termo de Doação da Capela-f.32/v. SOUZA (2013).

⁶¹ A Irmandade das Mercês e Misericórdia teve sua sede construída a partir de 1771, todavia suas obras foram iniciadas apenas em 1772.

⁶² IPHAN Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1373> Acesso em: 05 dez 2019.

⁶³ AEPNSC-OP, Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões, 1818. p.1

⁶⁴ A Ordem Terceira tem a nobre missão de reavivar nas consciências a honestidade dos costumes e os sentimentos Cristãos de paz e caridade, destinada a homens e mulheres que sem deserção da própria família e sem renunciar as suas propriedades, pudessem levar a todos os sentimentos Cristãos e a estes os chamou de Irmãos da Penitência, conhecida hoje como Ordem Terceira Franciscana e seus membros tentam alcançar a perfeição Cristã.

Foto 03: Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

As ordens terceiras se compunham por leigos⁶⁵, na sua maioria do próprio reino, casados ou solteiros, que desejavam cumprir a regra franciscana sem necessariamente fazer os votos solenes – a castidade, a pobreza e a clausura. Em uma mesa diretora dos terciários era eleita e ratificada por autoridade da província que representava o convento respectivo e que posteriormente viria a inspecionar agremiação leiga de tempos em tempos.

As irmandades, também compostas por leigos, não tinham vínculo com as ordens conventuais. Tais agremiações mantinham um aspecto devocional (ligado às raízes populares da religiosidade medieval) e dedicavam-se ao culto dos santos, dos anjos, das almas do purgatório, de Nossa Senhora e da Santíssima Trindade. Os membros agremiavam-se conforme o ideário dos pares, ou seja, por critérios étnicos, profissionais e sociais (CAMPOS, 2011. p.95-111).

Boschi (1988) afirmou:

Fazer parte das ordens terceiras era sinônimo de status e privilégios, isso significava pertencer a “elite social” e ser de “origem racial branca e católica incontestável”. Diferentemente da Europa nas Minas Gerais, as pessoas se associaram às confrarias, não por meio das corporações de ofício, mas, sim, por profissões e ocupação. Elas estavam relacionadas não só a um sentimento religioso, mas também à proteção social, não tinham normas rígidas como as corporações, no interior das confrarias, estabelecia-se uma convivência social de igualdade entre os integrantes, sua regulamentação era em função do convívio social e não profissional (BOSCHI, 1988).

⁶⁵ No Catolicismo, os leigos ou fiéis são aqueles que não são ordenados, isto é, que não receberam o sacramento da Ordem. Os leigos compõem a maior parte da Igreja e têm a missão de testemunhar e difundir o Evangelho, bem como uma vocação própria a de procurar o Reino de Deus, iluminando e ordenando as realidades temporais segundo Deus, correspondendo assim ao chamado à santidade e ao apostolado, dirigido a todos os batizados. Mas, mesmo que não sejam clérigos, eles devem também participar das mais diversas formas no governo e administração das suas igrejas locais. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html>. Acesso em: 05 dez 2019. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Leigo_\(cristianismo\) - cite_note-1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Leigo_(cristianismo) - cite_note-1)

As irmandades eram fiscalizadas por autoridade diocesana, ou seja, representante do bispado respectivo e possuíam uma mesa administrativa eleita anualmente. As ordens terceira e irmandades asseveravam aos seus filiados uma proteção corporativa que implicava na assistência espiritual e material.

Em geral, elas responsabilizavam-se pela prestação dos seguintes serviços piedosos: socorro em caso de doença, viuvez ou desgraça pessoal; preparação e execução de cortejos fúnebres e enterros solenes; celebração de missas em sufrágio da alma e concessão de sepultura em solo sagrado o que era feito com beneplácito da paróquia. Por sua vez, os irmãos agremiados deveriam cumprir uma série de deveres, a saber: pagar a taxa de matrícula estipulada pela confraria, quitar as anuidades estabelecidas em compromisso, acompanhar os funerais dos irmãos falecidos e rezar por suas almas, participar das festas e celebrações realizadas em louvor do padroeiro da associação religiosa. (CAMPOS, 2011. p.95-111).

No Brasil, as primeiras ordens terceiras franciscanas foram formadas durante o século XVII. Fundada em 1745 por Frei Antônio da Conceição, que respondendo aos pedidos dos imigrantes devotos de São Francisco residentes em Vila Rica, aprovou a instalação da irmandade nesta região, deixando sua administração a cargo de Frei Antônio de S. Maria (SALLES, 1982. p. 122).

A Ordem Terceira da Penitência de São Francisco era constituída essencialmente por homens brancos, sendo impedidos de ingressar na congregação aqueles que não apresentassem “limpeza de sangue” ou mesmo que estivessem ligados pelo casamento a alguém que não o possuísse. Tal exigência se mostrou bastante rígida durante longos anos na história da Ordem, porém, com o tempo, a entrada de homens de cor passou a ser permitida. Congregava, em sua maioria, os intelectuais da região. Seu primeiro Compromisso foi submetido à aprovação pela Casa Capitular de Santo Antônio no Rio de Janeiro, em 1756, porém, a Ordem já havia iniciado suas atividades, a primeira lista de irmãos professores é de 1746 e a primeira mesa administrativa foi eleita cinco anos após.

A aprovação dos Estatutos da Ordem Terceira Franciscana veio de Madrid, na Espanha, em 1761. A construção de seu templo iniciou-se nos próximos quatro anos em local próximo à capela de Bom Jesus dos Perdões, hoje denominada Mercês e Perdões, levada a cargo por Aleijadinho e Manuel da Costa Ataíde. As obras só foram concluídas em 1806, e muitos

detalhes só encontraram finalização em meados do século XIX⁶⁶.

Ordem Franciscana Secular, em latim *Ordo Franciscanus Sæcularis*, é a atual denominação da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis, ou Irmãos e Irmãs da Penitência, uma organização da Igreja Católica destinada a reunir fiéis leigos e clero diocesano, a Terceira Ordem⁶⁷. Constituída por Fraternidades abertas a todos os cristãos seculares, voltava-se como um lugar que abrigava jovens, casados, viúvos e celibatários no mundo; clérigos e leigos; e todas as classes sociais, profissões, raças; homens e mulheres, irmãos e irmãs da penitência que buscavam viver segundo o Santo Evangelho.

Temos então que, o meio irmão de Aleijadinho, o Pe. Félix, descendente de portugueses, não possuindo a mácula de sangue, não só foi “presbítero de São Pedro”, do Clero Secular desde 1778 até sua morte, como foi também membro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões de 1782 a 1787, da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco desde 1781 até sua morte, ocupou na Ordem Terceira Carmelita, o cargo de Mestre dos Noviços⁶⁸ em 1782, 1795, 1796 e 1798.

O Mestre dos Noviços era o responsável por instruir aqueles irmãos que receberam o hábito durante o seu ano de noviciado, onde os mesmos eram ensinados nas cerimônias e exercícios

⁶⁶ O inconfidente Cláudio Manoel da Costa foi contratado em 1771 como seu defensor em quaisquer questões jurídicas que se apresentassem, e elas houveram aos montes. A ordem franciscana foi, sem dúvida, a mais belicosa corporação religiosa das Minas Gerais (...). Sua primeira peleja, aliás internacional, versou em torno da aprovação dos estatutos, os quais foram copiados dos franciscanos cariocas. Como estes não tinham obtido aprovação, os de Vila Rica também não o conseguiram. A Ordem apela então para Juan de Molina em Madrid e derrota a provincial do Rio, conseguindo a aprovação na Espanha. As lutas continuam por dezenas de anos, contra ricos e pobres. Batalhou a S. Francisco contra a Ordem Terceira do Carmo, contra a Arquiconfraria dos Pardos do Cordão, contra provinciais e contra herdeiros ou testamentários de oficial que trabalhou longamente nas obras da igreja e, ainda, contra o Bispo de Mariana. (LANGE, 1981. vol.5 p.198).

⁶⁷ Os franciscanos seculares constituem uma verdadeira Ordem na Igreja. Não formam um mero movimento ou associação qualquer, mas uma ordem reconhecida como tal pela Igreja, que lhe apresenta uma forma de vida chamada Regra. Foi fundada por volta de 1221 para congregar os leigos que desejavam seguir São Francisco de Assis participando do movimento franciscano. Os membros da Ordem Franciscana Secular procuram observar os Evangelhos seguindo os passos de São Francisco de Assis em suas casas, trabalho e vida quotidiana. Disponível em: <<https://www.franciscanos-rs.org.br/ordem-franciscana-secular>> Acesso em: 05 dez 2019.

⁶⁸ Para realizar a função, o mestre ou a mestre não ocupa nenhum outro cargo e está dispensado de todas as demais funções. Estritamente falando, ele não é um "superior" de acordo com a definição da lei canônica, apesar de ter os mesmos direitos e deveres sobre os noviços que um superior tem sobre seus súditos. A lei canônica prescreve que um mestre deve ter pelo menos 35 anos, pelo menos 10 de vida religiosa e ser eminente em prudência, caridade, piedade e na observância das regras e regulamentos da instituição. Se a sociedade em questão é uma na qual uma grande quantidade de membros poderá, no futuro, ser ordenado ao sacerdócio. O Termo mestre de noviços” utilizado pela Igreja Católica Romana se refere ao religioso a quem foi encarregado o treinamento de noviços ou noviças e o controle sobre o noviciado de uma instituição religiosa. Disponível em: <<http://www.catholicforum.com/saints/ncd05147.htm>>. Acesso em: 12 dez 2019.

espirituais da Ordem. Assim, em todas as sextas-feiras do ano o Mestre dos Noviços reunia estes irmãos na Casa do Noviciado onde os mesmos eram instruídos da Regra e mais obrigações da Ordem Terceira, e praticavam os exercícios espirituais a eles destinados, conforme estabelecido nos manuais analisados no primeiro capítulo. O Mestre dos Noviços também deveria impor exercícios profanos como, por exemplo, varrer a Igreja. Moraes(1977) afirma que estas atividades relacionadas à arrumação das igrejas eram impostas aos noviços como exercícios para testar sua obediência.

Posteriormente, na mesa diretora da mesma Ordem, Félix ocupou o cargo de Primeiro Definidor⁶⁹ da Ordem Terceira Francisca entre os anos de 1802 a 1803 e de 1829 a 1831. Sucedeu ao Comissário Manuel de Abreu Lobato ocupando o cargo de Comissário, sendo sucedido pelo Reverendo Francisco José Ferreira da Silva a 19 de junho do mesmo ano⁷⁰.

Trindade (1951) cita o seguinte registro no “A. B. C. — dário”, caderno suplementar de despesas da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, a fls. 45 verso:

Deixou (o Padre Félix) de ser Comissário da Venerável Ordem da Penitência de São Francisco a 18 de maio de 1831, apesar de se ver no Livro 3 o das deliberações da Mesa, a fls. 72, que tomou posse de Comissário o Rvmo. Francisco José Ferreira da Silva a 19 de junho do mesmo ano de 1831, porque o dito Comissário Félix Antônio Lisboa abandonou a sua obrigação de dizer as Missas do Espírito Santo e suas oitavas para as ir dizer no Rodeio, e por isso logo daquela data de 18 de maio ficou suspenso de seu exercício de Comissário — O Secretário Cipriano (TRINDADE, 1951, p.193).

É interessante notar que encontramos o nome do Pe. Félix sendo eleito para o cargo de Mestre dos Noviços pela primeira vez já em 1782. Considerando que o estatuto da Ordem, estabelecia a que a eleição da Mesa deveria acontecer no dia em que se comemoram as “chagas de São Francisco”⁷¹, ou seja, dia 17 de setembro, concluímos que o Pe. Félix Antônio Lisboa foi eleito para o cargo de Mestre dos Noviços antes mesmo de receber a sua profissão.

Não foi encontrado nenhum documento que nos indica que a eleição tivesse ocorrido em outra data naquele ano. Da mesma forma nenhum documento que fale alguma questão a respeito da

⁶⁹ Livro de Entradas e Profissões da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. 1765-1794. Códice 2355. fl.94. Arquivo Histórico e Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto In: RIBEIRO, 1990, p.62.

⁷⁰ AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.

⁷¹ No dia 17 de setembro a Família Franciscana celebra, em todo o mundo, a festa da impressão das Chagas, também chamada de Estigmas de São Francisco de Assis. Fonte: (De Stigmatibus sacris, 1-4; ed. Quaracchi 1941, p. 202-204).In: <http://www ofs.org.br/noticias/itemlist/search?searchword=chagas+de+s%C3%A3o+francisco&categories=Acesso em: 05 dez 2019>.

eleição de um Mestre dos Noviços que ainda não havia recebido sua profissão (SOUZA, 2017, p.49).

O estatuto da Ordem apenas estabelece que para o cargo de Mestre dos Noviços a Ordem deveria escolher “um irmão grave da ordem, que nela tenha servido os principais lugares, exceto se for Irmão Sacerdote; e que este seja de vida exemplar, prudente e de bons costumes”⁷².

Assim, segundo definido pelo estatuto, o fato do Padre Félix ser sacerdote o dispensava de ter servido anteriormente a outros cargos da Mesa, porém não de ocupar o cargo enquanto ainda noviço, principalmente se tratando do cargo de Mestre dos Noviços, ou seja, aquele responsável pela supervisão daqueles homens que haviam acabado de receber o hábito. Apesar de encontrarmos diversos casos em que os irmãos recebiam dispensa de noviciado ou ainda que professavam antes de completar um ano de noviciado, conforme determinado no estatuto, não foi encontrado algum registro indicasse ter sido este o caso do Padre Félix (SOUZA, 2015, p.163).

Portanto, percebemos que algumas vezes as regras definidas no estatuto não eram cumpridas à risca. No próprio caso do Mestre dos Noviços, o estatuto definia que, não sendo sacerdote o irmão deveria ter anteriormente servido os principais lugares ou cargos da Ordem. Desta forma, acreditamos que diversos eram os fatores poderiam influenciar na flexibilização das regras estabelecidas no estatuto. Provavelmente a importância ou as relações estabelecidas por estes homens faziam com que algumas definições do estatuto não fossem aplicadas. O fato de o Pe. Félix ser aparentado de Manoel e Antônio Francisco Lisboa, dois dos mais reputados homens das Minas, das áreas de construção e ornamentação, pode ter influenciado em sua eleição para o cargo de Mestre dos Noviços cerca de um mês antes de sua Profissão. Convém lembrar que naquele momento a Ordem ainda estava envolvida na construção de sua capela, que iria ficar pronta por completo apenas no século XIX⁷³.

Fazer parte dessas irmandades custava caro, e o preço requerido variava de acordo com a sua cor e com o prestígio da irmandade. As irmandades, principalmente em Minas Gerais, ainda exerceram o papel de mediadoras entre a igreja e a sociedade como dito por Boschi:

As irmandades ofereceram para a Igreja uma dupla vantagem: foram simultaneamente gestoras e sedes de devoção, além de serem eficientes instrumentos de sustentação material do culto [...] substituíram o papel precípua do clero, como agentes e intermediárias da religião. No segundo momento, arcando com os onerosos encargos dos ofícios religiosos, eximiram esse mesmo clero de combater a instituição do Padroado régio [...] além de aliviar o Estado do compromisso de aplicação dos dízimos

⁷² AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, Estatutos (1754-56), MF 204

⁷³ O contrato de pintura e douramento da capela foi realizado com Manuel da Costa Ataíde apenas em 1801, e o contrato para a construção dos altares laterais foi realizado apenas em 1829. TRINDADE, 1951, p. 253-441.

eclesiásticos recolhidos na implementação do culto religioso, os irmãos leigos acabaram por absorver a responsabilidade dos serviços de toda a população colonial” (BOSCHI, 1986,p. 93).

Ao associarem nessas irmandades, os seus integrantes tinham um santo protetor, mas, por outro lado, tinham a obrigação de contribuir financeiramente. Pagava-se para a irmandade taxas, ainda que seja com a entrega de joias ou terras. Em contrapartida, os membros recebiam das irmandades a assistência, tanto espiritual como corporal, tais como: compra da carta de alforria, acólito na hora da doença, visitas na carceragem e auxílio na hora da morte. Fazia-se o sepultamento nas capelas, com missa fúnebre, sendo que o corpo era enterrado em local sagrado, geralmente dentro da igreja ou então no adro dela (QUINTÃO, 2000, p. 163).

1.3. O ofício da escultura e seu fazer artístico

No sentido de compreensão ao que cabe à heterogeneidade de fatura, materiais e técnicas da imaginária do século XVIII e do século XIX da Capitania de Minas, é necessário recorrer a pressupostos de como trabalhavam os mestres e suas oficinas no Estado, e em outras localidades do Brasil colônia, e, ainda, influências da própria metrópole e em outros países com os quais se conectavam na época.

É possível presumir que o escultor ou entalhador fazia a escultura sob demanda, e que os encomendantes determinavam o tipo escultórico, o suporte e a linha de representação iconográfica a ser utilizada na concepção. Segundo Coelho (2005), o escultor escolhia a madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidia se seria oca ou maciça, feita em um só bloco de madeira ou em várias peças e blocos; já a pintura ou policromia era implementada por outro artífice, o pintor e/ou dourador (COELHO, 2005, p.233-245). Outro aspecto comum era a participação de oficiais na execução das encomendas, para muitos trabalhos eram necessários mais de um oficial ou auxiliar. Costume advindo da Europa, típico das corporações de ofício em que cada artesão tinha sua função e competência.

Algumas esculturas do patrimônio brasileiro foram importadas da Metrópole Portuguesa, ou de outros países, e vários desses escultores lusitanos se transferiram para as colônias. Desde os primeiros anos do século XVII, desenvolveram-se oficinas conventuais ao longo do litoral de produção local para atender à demanda crescente da população. Enquanto a pintura e policromia

era uma arte mais valorizada que a escultura, próxima à escrita, o esculpir era um trabalho mecânico e pesado próximo ao do operário. Oliveira (2005) ressalta que as mesmas eram submetidas a padrões iconográficos e estilísticos convencionais, as quais repetiam com poucas variações os protótipos portugueses usados como modelos. Os mestres lusitanos foram os primeiros transmissores de modelos estéticos, bem diferentes do que era feito nos primórdios do Brasil colônia.

Bazin (1963), afirmou o seguinte:

Sob forma de “imagens”, o Brasil conserva um grande número de estátuas, que se sucedem do século XVII ao XIX. Algumas são importadas de Portugal; outras são de todas as qualidades, desde a imitação bastante boa do que se fazia no Reino, até a forma grosseira e popular passando pela interpretação arcaizante, forma específica e que deterá mais especialmente nossa atenção. Infelizmente o estudo dessas imagens é bastante difícil por falta de dados de referência para dispor-lhes a feitura tanto no tempo quanto no espaço. O fato de uma imagem ser conservada em determinado lugar não indica que ela seja, forçosamente, originária da região. Por outro lado, diante da tendência arcaizante de muitos modelos locais, a data é bastante incerta. Para as obras mais próximas do que se fazia no Reino, a distinção entre o que foi importado do além-mar e a produção local dos santeiros seria mais fácil de ser feita pela análise das madeiras empregadas, o que está ainda por se fazer (BAZIN, 1963, p. 38).

Torna-se necessário ressaltar, que o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais⁷⁴, órgão complementar da Escola de Belas Artes, EBA, da UFMG constituído para apoiar e desenvolver ensino, extensão e pesquisa na área de conservação e restauração de obras artísticas e culturais tem empreendido com grande êxito de resultados, rotineira análise de madeiras empregadas como suporte na imaginária sacra em Minas Gerais, de modo a se estabelecer padrões de uso no período citado por Bazin.

De acordo com Quites (2006), a utilização de imagens sagradas é universal, está presente em diferentes culturas desde épocas muito remotas, foram feitas nas mais variadas técnicas e

⁷⁴ Nos ateliês e laboratórios do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais, o Cecor, inúmeros bens do patrimônio artístico e histórico nacional são constantemente conservados e restaurados, por meio de convênios institucionais, projetos acadêmicos e prestações de serviços. A atuação do Cecor enfatiza a recuperação de documentos, esculturas, fotografias, livros, obras em papel e pinturas; bem como, a conservação preventiva, documentação e análise técnica de obras de arte e de objetos culturais. Atualmente, a infraestrutura instalada no Cecor permite viabilizar o Curso de Graduação em Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG que, desde a década de 1980, vem contribuindo para qualificar profissionais de nível superior para atuarem na área de conservação e restauração. Além disso, o Cecor apoia atividades avançadas de ensino, extensão e pesquisa relacionadas aos cursos de Pós-Graduação, sediados no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/cecor/cecor.html>>. Acesso em: 05 dez. 2019

materiais, desde o mais simples até um muito precioso, tendo funções diversificadas para atender as necessidades humanas. Portanto, torna-se necessário um conhecimento teórico dos materiais e técnicas e o desenvolvimento de uma metodologia de análise para o objeto a ser investigado.

É importante ressaltar, que nas ordens terceiras franciscanas, em Minas, encontramos uma riqueza muito maior de representações escultóricas que pictóricas, ao passo que no litoral a representação pictórica é também bastante utilizada através de pinturas sobre tela, pinturas parietais, forros e azulejaria. A pintura possibilita uma variedade de representações iconográficas narrativas da vida do santo, que a escultura não abarca. No entanto, encontramos alguns conjuntos escultóricos que possibilitam algumas representações mais complexas, comportando conjuntos de até quatro ou mais esculturas (QUITES, 2008, p. 569).

Fato importante é a utilização da madeira como material recorrente na confecção das esculturas de vestir e de vulto ou talha inteira dos terceiros franciscanos e outras irmandades da época colonial. Não encontramos em todo este acervo pesquisado de autoria ou atribuição ao Pe. Félix Lisboa, nenhuma escultura de outro suporte além da madeira.

O levantamento dos antecedentes artísticos e dados relativos a ocupação e ofício da talha e imaginária de Félix Antônio Lisboa, se mostra escasso e pouco conclusivo. A averiguação de localização e mapeamento de suas obras já pode indicar que muito do que se sabe ou se discute relacionado à sua autoria, baseou-se em grande parte a história oral em detrimento do material documental (OLIVEIRA, p.2, 1996).

Torna-se possível pensar, portanto, que por ser muito exposto as influências exercidas por seu meio-irmão, um profissional da talha, pouco em termos de originalidade, tenha acrescentado Félix, um artífice da talha, que destinou muito do seu tempo as obrigações que devia ao ofício religioso.

Embora encontremos considerações depreciativas direcionadas ao seu trabalho escultórico, parece-nos, na realidade, que apesar de não ter se destacado com os mesmos dons artísticos do irmão, no quesito de criatividade e características singulares, Félix Antônio Lisboa ainda carece de estudos mais profundos e devida análise, justamente por descentralização das informações de base documental de sua produção. (BRETAS, 2002). De acordo com Oliveira (1996):

Outra possibilidade que não pode ser descartada é a de que Aleijadinho eventualmente colaborasse com o acabamento e retoques finais nas obras do

Padre Félix, dando melhor tratamento artístico às peças mais toscas produzidas pelo irmão (OLIVEIRA, 1996, p.3).

Porém o texto da pesquisadora não esclarece em seu artigo, quais dados a motivaram tal questionamento.

Conforme informações registradas no testamento de Félix Lisboa, é relevante que, apesar de seus 82 anos de idade, ainda era requisitado para a entrega de peças sacras de sua autoria aos respectivos encomendantes. O fato demonstra seu reconhecimento e demanda por clientes e adquirentes de sua arte na época do registro do documento. Félix ainda destacou a entrega ao Coronel Romualdo José Monteiro, mais conhecido como o Barão de Paraopeba, de uma escultura de Senhor dos Passos ainda em finalização de trabalho. Provavelmente sua última encomenda de imaginária sacra mais relevante na época de registro de seu testamento.

É fato que algumas de suas obras atribuídas ocupam lugar de destaque em igrejas mineiras e tenha seus méritos próprios.

O Reverendo Félix Antônio Lisboa deixou, com efeito, traços seus nos arquivos de Minas, não somente por sua atividade sacerdotal, como também pelos seus trabalhos de entalhador (BAZIN, 1971).

A expressividade de sua imaginária já reconhecida e documentada nos indica traços a respeito desse dado. Além do projeto do retábulo-mor presente na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mariana, e das esculturas dos apóstolos São Pedro e São Paulo, de Piranga, algumas de suas obras documentadas, que inclusive merecem ainda esclarecimentos, se encontram na Igreja de São Francisco de Assis, o Museu de Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, e Igreja de São Francisco de Paula, em Ouro Preto.

1.4. Um artífice aprendiz

A produção artística e a vivência de Pe. Félix na oficina de seu meio irmão Antônio Francisco Lisboa, ainda precisam ser esclarecidas. Faltam provas que essa relação mestre assistente de fato ocorreu. Temos até o presente momento apenas as indicações lançadas por Bretas (2002) a respeito do assunto.

As irmandades e ordens religiosas eram agenciadoras pragmáticas de grande atuação nos empreendimentos dos centros urbanos. Ao edificarem igrejas e suas sedes promoviam uma rica ornamentação desses espaços, o que conferia maior prestígio e *status*. Movimentavam o mercado de especialistas em talha, imaginária, douramento, estofamento e pintura, o que demandava muitos profissionais e duravam um tempo considerável. Mestres da talha e seus auxiliares eram mobilizados na manufatura de carros de triunfos, bandeiras de procissão além de projetos das inesquecíveis procissões cívico-religiosas, cerimoniais públicos da morte, nascimento e casamentos nessa sociedade e as procissões, como a do Corpo de Deus da Câmara Municipal ou as "Entradas" das autoridades coloniais na cidade. Tanto a igreja como as ruas que as conectavam às cidades tornavam-se cenários notáveis dessas cerimônias que validavam a hierarquia essencial ao bom funcionamento do sistema colonial.

As Ordens Terceiras foram as mais importantes e resistentes irmandades da antiga organização da fé e devoção. A Venerável Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco tornaram-se também as mais ricas e influentes organizações de ajuda mútua. Consequentemente, construíram as mais ricas igrejas da América Portuguesa (ARAÚJO, 2011, p.427).

As obras dessas irmandades eram disputadas pelos mestres de prestígio relativos aos diferentes ofícios. Ser um irmão, ou seja, pertencer a esses elitizantes grupos potencializava um maior número de contratos, duradouros contatos em suas regiões de atuação e a possibilidade de ser selecionado pela irmandade de outra vila. Importante ainda ressaltar que muitas vezes irmandades antagonistas edificavam suas igrejas próximas entre si, ou até lado a lado, cada uma expondo a sua exuberância e até mesmo disputando espaço e influência uma com a outra. Em Minas, as ordens terceiras, arquiconfrarias e confrarias, foram os organismos de classe típicos do século XVIII" (SALLES, 2007, p.119).

Com a necessidade de ter uma vida espiritual e religiosa e na medida em que não podia contar com as primeiras e segundas ordens religiosas, Minas Gerais fez uso das irmandades terceiras⁷⁵

⁷⁵ As ordens terceiras são um tipo de confraria, ou seja, uma associação de leigos que se reúnem em torno da devoção de um santo. Distinguem-se das irmandades por estarem associadas às ordens religiosas da Idade Média. Durante a colonização do Brasil, várias ordens religiosas se estabeleceram na colônia. As que mais tiveram influência foram os beneditinos, carmelitas, franciscanos, capuchinhos e os jesuítas. As ordens terceiras mais atuantes no Brasil foram a Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, hoje Ordem Franciscana Secular. De forma semelhante às irmandades, estas ordens eram organizadas e dirigidas pelos leigos, cabendo aos religiosos o papel de orientação espiritual. Durante o ciclo do ouro no Brasil, algumas ordens terceiras tornaram-se ricas, patrocinando a construção de igrejas barrocas, sobretudo na Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro. (AZZI, 1983).

ou de leigos, cujas ações se voltavam a assistência tanto na vida social, auxiliando os enfermos, como na vida cultural, realizando festas religiosas no povoado⁷⁶.

[...] as irmandades foram uma força auxiliar, complementar e substituta da Igreja, sendo responsáveis pela contratação de religiosos e pela construção dos templos (BOSCHI, 1986, p. 183).

As fontes documentais⁷⁷ necessitam fundamentar os dados textuais ou de conhecimento oral, de modo que as informações recebam compreensão do que tange esse amplo contexto gerativo e do intercâmbio de influências culturais ocorrido entre Brasil e Portugal principalmente.

A respeito dos mestres de ofício e sua formação observa-se que:

Apenas prescrições tentavam regular o exercício dos mestres de ofício, não pelo que lhes oferecesse a preparação, mas pelo que exigiam para o licenciamento: sujeitos a exame, de acordo com as regras firmadas pelo regimento dos oficiais mecânicos compiladas por Duarte Nunes Leão - regras que vinham de longe, no espaço e no tempo [...] Em verdade, a formação se operava pela imitação, pela aprendizagem na obra, pela competição, possivelmente também pela vaidade (KELLY, 1964, p.48).

Sabe-se que Manoel Francisco Lisboa, seu pai, independente do conhecimento dos críticos em relação a sua formação profissional, ao vir da Freguesia de Odivelas, distrito de Lisboa, é fato que trouxe consigo conhecimentos teóricos importantes que aplicava de maneira erudita em seus projetos. Em 1735, foi inclusive nomeado como juiz de carpinteiros, um louvado, uma espécie de perito ou especialista apto a avaliar o projeto e o andamento dos projetos arquitetônicos dos séculos XVII ao XIX.

Traçou a Matriz de Antônio Dias, com doze altares, segundo os preceitos de Vignola (KELLY, 1964, idem, p.49).

Manoel Lisboa, conectado com as tendências e gosto arquitetônico de sua época, presenciou indiretamente entre tantos, a obra de Giacomo da Vignola⁷⁸, um dos grandes arquitectos

⁷⁶ Elas supriam, por exemplo, questões básicas da população, haja vista que os governos não prestavam a devida assistência, mas apenas cobravam os tributos (LOPES NETO, 2010, p.13).

⁷⁷ Fontes documentais primárias são descritas como os dados mais próximos à origem da informação ou ideia em estudo. Proporcionam aos pesquisadores "informação direta, sem mediação sobre o objeto em estudo." Podem conter pesquisa inédita ou informações não publicadas em nenhum outro lugar. BETTIO, 2018, p.227.

⁷⁸ Giacomo, ou Jacopo Barozzi da Vignola (nascido em Vignola, próximo a Modena, Itália, 01 de outubro de 1507 e falecido em 07 de julho de 1573. Seus dois Tratados publicados ajudaram a formular os cânones do estilo clássico na arquitetura: *Regole delle cinque ordini d'architettura* "Regras das cinco ordens da arquitetura", (publicado as. <https://brunelleschi.imss.fi.it/pela> primeira vez em Roma, 1562) e o póstumo *Due regole della prospettiva*

maneiristas do século XVI, conhecido por suas duas grandes obras primas, a Villa Farnese em Caprarola e a Chiesa del Gesù, dos Jesuítas, em Roma. Vignola juntamente com Sebastiano Serlio⁷⁹ e Andrea Palladio⁸⁰ foram os principais divulgadores do estilo italiano pela Europa e consequentemente influenciaram os projetistas e construtores que migraram para a América neste período.

Em relação ao maior influenciador de Pe. Félix, seu meio irmão Antônio Francisco e dados de sua formação contida nos estudos biográficos relativos a ele, assim como os documentos de sua produção encontrados são pouco precisos. Depreende-se que Aleijadinho tenha aprendido o apreço às profissões de marceneiro e arquiteto com o pai Manoel Lisboa, na oficina deste, onde gerações de artesãos estudaram. As habilidades como entalhador e escultor teria aprendido provavelmente com outros brilhantes escultores que trabalhavam em Vila Rica entre 1730 e 1760.

[...]teve como mestres, os mais renomados profissionais de seu tempo: Frei Gaspar de Santa Tereza (formado em engenharia e arquitetura antes de ingressar na vida monástica); Luís Fernandes Calheiros (carpinteiro); Manuel Francisco Lisboa (pedreiro); João Gomes Batista (desenhista e gravador); José Pereira dos Santos (arquiteto) e Filipe Vieira (entalhador) (MORAES, 1977, p. 37).

São verificadas a fatura de obras atribuídas e reconhecidas a Aleijadinho e sua Escola em cidades como: Ouro Preto; São João Del Rei; Mariana; Barão de Cocais; Fazenda da Jaguará (Sabará); Santa Luzia e Congonhas do Campo. Portas, frontispícios, altares e imagens sacras são carregados de estilemas e marcas que facilmente se associam ao mestre e o trabalho empreendido por seus auxiliares. É possível também verificar muitas obras da oficina no Sul de Minas e até no Vale do Paraíba Paulista. Pertencia a Irmandade dos Homens Pardos de Nossa Senhora da Boa Morte, da Matriz da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, e da Irmandade dos Pardos de São José dos Bem-Casados, na qual se inscreveu em 4 de agosto de 1772.

pratica ("Duas regras da perspectiva clássica", Bolonha 1583).

⁷⁹ Sebastiano Serlio (Bolonha, 6 de setembro de 1475 — 1554) foi um arquiteto italiano do Renascimento e integrou a equipe que construiu o Château de Fontainebleau. Foi o autor do tratado "*I sette libri dell'architettura*" e ajudou a consolidar a Ordem Arquitetônica. Fonte: <https://cesr.univ-tours.fr/84896110/0/fiche___pagelibre/&RH=> Acesso em: 05 dez 2019.

⁸⁰ Andrea di Pietro della Gondola, vulgo Palladio (Pádua, 30 de novembro de 1508 - Vicenza, 19 de agosto de 1580) foi um arquiteto italiano, cidadão da República de Veneza. CAPELLO, 2006. pp. 208-210.

Apesar da ausência de referências documentais e dados não fundamentados em textos biográficos pioneiros como o de Bretas (2002) e do relato desaparecido de autoria do vereador Joaquim José da Silva da Câmara de Mariana ainda no século XIX, em 1790, o conhecimento e a prática de sua arte de formação empírica, teve influência direta da oficina de Manoel Lisboa, seu pai, que mantinha contato direto com Francisco Xavier de Brito⁸¹ e, entre outros grandes e reconhecidos artífices da escultura, da talha e a imaginária desse período, o abridor de cunhos João Gomes Batista⁸², mestre de fundição de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa e transferido para Vila Rica trouxera desenhos no chamado “gosto francês”, o rococó.

Esse conjunto ou equipe de especialistas e auxiliares influenciados por Aleijadinho, explica o grande número de obras creditadas a esse mestre. Esta grande produção, que chegou a ser tema de contestação sobre o “mito” do barroco, é explicada pelas diversas pessoas que trabalharam com ele, e constituíram sua oficina. Em uma das obras de Sabará, cidade histórica na Região Metropolitana de Belo Horizonte, foi encontrado um contrato de trabalho da oficina de Aleijadinho, onde ele relaciona o número de *jornais*, ou seja, as jornadas de trabalho, e três aprendizes para desempenhar tal empreitada.

Nesse meio tempo, é provável que Félix ainda criança, tenha assistido seu pai, seu tio Antônio Francisco Pombal, que fora entalhador e principalmente seu irmão nos trabalhos que eles realizavam na Matriz de Antônio Dias e na Casa dos Contos. Consta que José Coelho Noronha tenha colaborado como entalhador na obra da talha dos altares da Matriz de Caeté, projeto de Manoel Lisboa. Data de 1752 o seu primeiro projeto individual, um desenho para o chafariz do pátio do Palácio dos Governadores em Ouro Preto (PEDROSA, 2012, p.70 e71).

Conforme, Oliveira (2010, p.20), muitos desses atuantes em Ouro Preto inclusive, provenientes de Portugal, das regiões de Braga, Minho, Porto entre as principais, promoviam uma certa

⁸¹ Francisco Xavier de Brito (Lisboa - Ouro Preto, 24 de dezembro de 1751) foi um entalhador e escultor português, responsável por diversas talhas de Igrejas do período Barroco Mineiro. Como mestre-escultor realizou a talha dos seis altares laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro, entre 1735 e 1738. Após a conclusão da Igreja, mudou-se de Lisboa para Vila Rica, onde materializou o risco da talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro. Outras obras de Xavier de Brito em Minas foram a talha da Igreja de Santa Ifigênia, Ouro Preto, ou Nossa Senhora do Alto da Cruz em Ouro Preto, onde realizou trabalhos em 1747 e 1748 na capela-mor com esculturas de anjos; e o altar-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de 1746 até 1751. (CAMPOS, 2006. p.52).

⁸² Abridor de cunhos é a denominação dada àqueles que preparavam os moldes em ferro nos quais os metais preciosos, ouro, prata, e o bronze, eram batidos ou prensados na fabricação de moedas. Os abridores de cunhos eram recrutados geralmente entre os ourives, isto é, entre aqueles que já tinham alguma experiência em lidar com metais preciosos. Fonte: <<https://www.ccmbr.com.br/dicas/read.php?id=104>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

cooperação técnica e econômica entre eles, assim como o trabalho em equipe desses mestres e seus auxiliares. Esses trabalhos coletivos com certeza os favoreciam no desenvolvimento e compartilhamento dos conhecimentos acerca dos valores humanos, técnica e estilo entre os artífices em seus diversificados segmentos de atuação, como traços, projetos, marcenaria, carpintaria, talha e imaginária, pintor e dourador, serralheria. Ainda que por aqui, de fato o cânone não tenha sido seguido à risca, como na erudição europeia, indubitavelmente esses conhecimentos compartilhados nas oficinas foram o provável cenário encontrado pelos oficiais de Aleijadinho.

Em 1760, aos 23 anos, Aleijadinho deu início à sua própria oficina, embora não fosse um espaço fixo, mas um serviço itinerante. Ele provavelmente se deslocava para o lugar onde houvesse serviço, tanto que morou em Rio Espera, na Zona da Mata, e em Sabará.

Um dos irmãos de Aleijadinho, por parte de pai, o Pe. Félix, seguiu a mesma trilha e se tornou “talentoso escultor de peças sacras”, salientou Marcos Paulo Souza de Miranda, um dos recentes estudiosos da vida do mestre Aleijadinho. Este estudioso verificou ainda em sua pesquisa que o Mestre Aleijadinho sabia cobrar por obras realizadas por sua oficina. Aleijadinho não regateava e não costumava aceitar menos do que o valor estipulado por ele para qualquer trabalho.

A oficina de Aleijadinho era de fato valorizada e conforme a deliberação da Ordem Terceira Carmelita de Sabará, temos como informação o seguinte:

O melhor meio para que estes trabalhos se façam com perfeição e sem alteração segundo os desenhos, é contratar o Mestre e os operários mais capazes de os executar da referida forma, e por esta razão o Reverendíssimo Comissário Superior e os irmãos membros da comissão estão de acordo e em unanimidade que apenas o Mestre António Francisco Lisboa e os operários poderão cumprir com toda a satisfação desejável. (Deliberação da Ordem Terceira do Carmo, Sabará em 25 de novembro de 1781)

De fato, apesar da falta de registros documentais a respeito da oficina de Aleijadinho e seus subordinados. Temos que, além dos escravos, Agostinho Angola, Januário e Maurício (JARDIM, 1995), Pe. Félix, foi dentre uma pequena legião de auxiliares, um dos poucos reconhecidos nominalmente por Bretas (2002).

Temos o registro documental das esculturas São Pedro e São Paulo apóstolos para o Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, em Piranga, autoria documentada de Pe. Félix e apesar de controversa tradição oral a respeito da participação de Aleijadinho na talha de retábulos desse templo e outros de localidades próximas, Miranda (1984-85), diz o seguinte:

As matrizes de Piranga e Rio Espera foram demolidas no curso das três últimas décadas, restando somente a imagem da padroeira de Rio Espera, atribuída pela tradição local ao Mestre Antônio Francisco Lisboa. As passagens do artista pela localidade ainda não estão suficientemente esclarecidas e a perda do acervo das duas igrejas locais elimina a possibilidade de ampliarem-se as informações sobre sua obra (MIRANDA, 1984-85, p.77).

OLIVEIRA (2003) propõe a observação de características de época e características gerais na obra de Aleijadinho, apresentando obras que denotam certo “ar de família”, ou seja, influências em seus contemporâneos e na geração subsequente, como especificamente podemos relacionar com o caso de Félix Lisboa, que apesar de não possuir o apuro técnico similar ao meio irmão, desenvolveu um trabalho de relevância. Ao que podemos concluir, Félix e os Mestres Barão de Cocais e Sabará seriam entalhadores que o seguiram na imaginária, repetido os traços estilísticos que possuem semelhanças estéticas com as peças já identificadas ou atribuídas a Antônio Francisco Lisboa que eventualmente se desenvolveram e progressivamente geraram marcas características e estilemas distintos em cada escultor.

Nardi (2009) aborda em suas pesquisas a respeito da obra de Mestre Barão de Cocais, que no ano de 1769, o livro de fábrica da Capela de Nossa Senhora do Socorro revela um nome: Antônio de Souza, segundo o qual ajusta a execução do retábulo-mor. O documento, no entanto, não esclarece se ele foi o autor do risco ou se executou o projeto segundo um risco já determinado, prática comum no período.

Como o nome do entalhador é o único que aparece nos registros como executor do retábulo principal da capela, pode-se supor também ser ele o autor principal dos outros retábulos e das imagens (NARDI, 2009, p. 64).

Santos Filho (In: COELHO, 2005), após consulta ao livro *Em Torno da História de Sabará*, de Zoroastro Viana Passos, de 1942, mencionou em suas pesquisas em torno do Mestre de Sabará, duas hipóteses de identificação do nome verdadeiro do artífice e diz o seguinte:

O primeiro é Antônio Pereira dos Santos, que recebeu certa quantia, em 1820, por uma imagem de Nossa Senhora das Dores. Mas qual imagem de Nossa Senhora das Dores, se existem três, sendo duas atribuíveis ao escultor em estudo? O segundo nome aparece em 1822, recebendo pela fatura de uma imagem de São Francisco e outra de Santo Antônio. Trata-se de Domingos Pinto Coelho, que trabalhou também na talha em pedra da capela. O último nome é mais provável, porque as imagens de São Francisco, provenientes dessa igreja têm as mesmas características deste mestre, bem como o único Santo Antônio lá existente. (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p.142)

Autores que estudaram a questão da organização e regulamentação das artes e ofícios na América de colonização portuguesa foram Levy (1944), Ortmann (1954), Flexor (1974), Bardi (1981), Toledo (1983), Lemos (1988), e Trindade (1988, 1994, 2002). Verificaram que o sistema corporativo dos ofícios se desenvolveu na Europa desde a Idade Média e especificamente em Portugal, país que mais exerceu influências nesse sentido, também exerceu esse tipo de organização dos trabalhos. A partir do exercício de atividade dessas corporações e seus diferentes ofícios, era possível o controle de preços dos produtos, suas relações de aprendizagem, e o nível de qualidade dos produtos, através dos louvados que possuíam as funções de fiscalização e controle.

No segundo quartel dos Setecentos, várias ordens terceiras religiosas atuantes em Minas Gerais estavam reedificando e ornamentando suas igrejas e com esse objetivo recrutavam artistas e artesãos mais gabaritados da região. Estas oficinas, seus procedimentos estabelecidos por leis e tradições, foram os primeiros núcleos de formação da arte luso-brasileira destes profissionais que eram agregados. Muitos conhecimentos profissionais eram compartilhados além da palavra de Deus. As obras públicas eram qualificadas e fiscalizadas por uma comissão de juizes, ou peritos, dos diferentes ofícios, mestres eleitos entre seus pares e registrados na Câmara local.

Havia uma hierarquia entre mestres, oficiais e aprendizes. Os mais jovens e os aspirantes procuravam um mestre para aprender os segredos da profissão. O juiz avaliava os aspirantes ao grau de oficial e, posteriormente, de mestre (ARAÚJO, 2011, p.11).

A historiadora da arte e discípula da "escola" alemã de Warburg, Hannah Levy (1978), revolucionou nossa História da Arte ao relacionar gravuras europeias dos livros religiosos do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com as composições da antiga arte sacra luso-brasileira. Após seu estudo ficou claro que os modelos europeus eram conhecidos e utilizados pelos antigos artistas luso-brasileiros. Evidenciou-se da mesma forma que os estudos dos modelos na pintura são antigos e mais bem documentados em Portugal do que no Brasil. Os levantamentos da arte sacra de Mâle (1951) e de Réau (1958) tornaram-se fundamentais nos estudos da iconografia cristã europeia e sua influência na arte da América católica, e ambos relacionam estampas aos textos bíblicos.

Ademais, essas análises visam compreender o método utilizado para esta confecção das antigas composições luso-brasileiras ao qual grandes grupos de oficinas, seus aprendizes e escravos tutelados pelo mestre, em oposição ao moderno processo pessoal da arte chamado criação.

A arte sacra mineira exemplifica, em menor escala, a adaptação do recurso artesanal europeu sujeito às regras das guildas⁸³ para a América. Essas organizações se davam na medida em que os aprendizes recebiam licenças de seus mestres após um exame formal que os qualificavam aptos ao tipo de trabalho que exerciam. Após esse momento eram associados a Câmara Municipal e de forma a garantir o funcionamento do sistema corporativo prestavam serviços e pagavam impostos. Esses agregados eram inseridos em listas nominativas, e alguns chegavam posteriormente a se tornar futuros mestres e louvados dos ofícios da cidade.

Na Europa o controle das atividades das corporações de ofícios era muito rígido, determinando o que cada participante poderia ou não fazer. No período colonial no Brasil não houve esta rigidez, e no contexto dos séculos XVIII e XIX, essas etapas eram realizadas por oficinas ou artífices diferentes. Sempre temos recibos de pagamento para o escultor e o pintor/dourador separados, porém eventualmente são encontrados artistas no século XIX, que trabalham nas duas oficinas. (COELHO E QUITES, 2014, p. 123). É o caso de Veiga Vale em Goiás e Manoel da Silva Amorim em Pernambuco (SALGUEIRO, 1983, p.502). No período de manufatura em que estão inseridas e trabalhando de forma associada temos o escultor ou entalhador, e, o pintor

⁸³ Corporações de ofício, guildas ou mesterais eram associações que surgiram na Idade Média, a partir do século XII, para regulamentar o processo produtivo artesanal nas cidades. (HUBERMAN, 1986. pp. 50-51).

e dourador. A respeito das esculturas de autoria ou atribuição de Pe. Félix Lisboa envolvidas nesta dissertação torna-se, portanto, necessário a consideração desses dois segmentos distintos e cruciais entre os artífices e oficinas no processo de elaboração das obras.

É mais provável que Félix Antônio Lisboa tenha se envolvido predominantemente com a talha na arte dos santeiros, já que é fato sua proximidade com ofício na arte da madeira pelo convívio do pai, tios e talvez com o irmão. Os poucos registros de que dispomos não elucidam de forma clara a questão, mas nos oferece estes indícios.

Na pesquisa de Santos Filho (In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144) inserida no Livro *Devoção e Arte* organizado por Beatriz Coelho em 2005, é possível verificar a presença de diversos entalhadores santeiros identificados que trabalharam em obras e exerceram o ofício, na região do Campo das Vertentes e Sul de Minas ou localidades próximas de Ouro Preto e São João del Rei, por onde temos registrada a atuação de Félix Antônio Lisboa. Independente da conexão com a oficina de Aleijadinho esses locais que revelaram santeiros, mestres, escultores e artífices, mostraram de forma clara a diversidade de apuro técnico na talha, variando de peças rústicas e ingênuas às extremamente elaboradas e sofisticadas.

A mão devota, pesquisa pioneira fruto de décadas de estudo do professor e artista plástico José Alberto Nemer (2008), fundamentou-se na análise formal de escultura sacra nos séculos 18 e 19, em Minas Gerais. Seu texto mostra uma imaginária popular de 19 mestres mineiros, imagens de pequeno porte voltadas para as devoções domésticas, ora destinados a oratórios e altares particulares que os devotos costumavam manter em suas residências, ora levadas nas algibeiras em viagens. Figuras na pesquisa, santeiros atuantes em Minas Gerais e cujos nomes não se encontram registrados em documentos revelam obras de cunho mais livre e popular, diferentes dos padrões formal-estilísticos eruditos e criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e criatividade.

Tanto em Nemer (2008), Coelho (2005) e publicações como as do Ceib, que tratam dentre assuntos correlatos, de entalhadores santeiros de estilísticas que variam do erudito ao popular, atuantes no Brasil e especificamente em Minas Gerais, uma grande listagem e estudos a respeito de artistas, artífices e artesãos e indicam a presença já identificada de Mestre Valentim Corrêa Pais, Mestre do Piranga atuante na segunda metade do século XVIII (RAMOS, 2011, p.151), (FANTINI, 1990), (RAMOS, 2018); Mestre do Cajurú, atuante a partir de 1770 (ARAÚJO,

2007); Mestre de Barão de Cocais, atuante a partir de 1770 (NARDI e, QUEIROZ, 2003, p.61), Mestre do Garambéu (MARQUES, 2006, p.119); Mestre Valentim, atuante a partir do segundo quartel do século XVIII até 1817 (MARQUES, 2003, p.55); o entalhador e canteiro Manoel João Pereira, que retratava os anjos sempre sorridentes; Manoel Dias, ativo em Mariana a partir de 1790, José de Meireles Pinto atuante em Mariana de 1729 a 1795 (ALVES, 2011,p.160) e Antônio Vicente Fernandes Pinto, atuante no início do século XIX (RAMOS, 2018), além de uma série de não identificados e anônimos que podem ser reconhecidos apenas pela recorrência de seus estilemas.

2. AS OBRAS DO ARTÍFICE

Com a finalidade de fundamentar o processo de atribuição aos artistas e artífices, são necessárias uma série de análises das obras. No primeiro tópico, *O processo de peritagem*, atividade do estudo da arte que engloba desde uma série de métodos no campo dos exames químico-físicos aos formal-estilísticos, focou-se na abordagem dos exames morfológicos que prestigiam a análise formal e observação enfatizadas no suporte. Tendo em vista a exposição da metodologia teórica utilizada, buscou-se no item 2.2, intitulado *Levantamento e cronologia do acervo documentado*, explorar todas as referências encontradas no processo de atribuição de imagens ao artífice e sacerdote Félix Lisboa.

2.1. O processo de peritagem

No estudo preliminar de obras de artífices pouco contemplados, como a Pe. Félix Antônio Lisboa, se faz necessário o emprego dos métodos de atribuição para que se possam delinear seguramente a autoria e as características formais e de estilo das imagens. A análise formal-estilística, tomada em sentido histórico, pressupõe uma classificação precisa, ponto de partida do historiador.

Com relação a caracterização de esculturas e de acordo com a classificação das esculturas devocionais proposto por COELHO e QUITES (2014), as imagens sacras de vulto podem ser sistematizadas em duas categorias principalmente: as imagens de talha inteira e as articuladas. As imagens de talha inteira ou articuladas podem ser de vestir ou sem vestes e podem se subdivir em cortadas ou desbastadas, de corpo inteiro, ou anatomizadas, de corpo inteiro em roca, ou roca.

Quanto as imagens consideradas como de talha inteira, como o próprio nome sugere, são aquelas esculturas que possuem toda sua estrutura entalhada em posição fixa, e, portanto, impossibilitada a alteração de sua gestualidade. Geralmente, não possuem complementação de vestes, apresentando, assim, uma significativa ornamentação nas linhas compositivas e na superfície pictórica. No entanto, algumas delas podem ainda ser complementadas com vestes, nas quais se percebe uma adaptação da talha para a colocação da roupa já prevista pelo artífice na sua fatura ou, como em outros casos, em que a veste é fruto da prática devocional

influenciada pelo pudor da época: cobrir o menino Jesus nu com uma túnica de tecido, uma das ações encontradas por Quites (COELHO e QUITES, 2014, p.41).

No que se refere às esculturas articuladas, é possível defini-las como de características similares às imagens de talha inteira, incluindo, porém, o fato de apresentarem articulações em todos os membros do corpo, no caso das imagens da categoria totalmente articulada, ou somente nos braços, nas imagens semi articuladas. Em ambos os casos, as imagens não possuem vestes, o que não exclui a possibilidade de que venham a tê-las devido a práticas devocionais dos fiéis. Em casos como esculturas de cristos com mais de uma visualidade, ou seja, alternando entre crucificado, dos passos, Ecce Homo ou Cristo Morto, frequentemente as articulações dos braços são cobertas por couro e policromadas posteriormente conferindo realismo e dramaticidade, características artísticas típicas do universo barroco.

As classificadas como imagens de vestir são aquelas esculturas que sempre vão apresentar vestes em tecido e outros materiais, as quais cobrem partes estruturais da escultura geralmente mais simplificadas, deixando a mostra partes do corpo específicas que são ornamentadas com significativos tratamentos de talha e policromia. Entre elas estão a cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas. As partes sob as vestes, geralmente, recebem uma policromia simplificada ou permanecem na madeira (COELHO e QUITES, 2014, p.42).

Entre suas características, classificam-se as imagens de vestir em quatro subgrupos distintos. O subgrupo, das esculturas cortadas ou desbastadas, agrupa as imagens que originalmente eram em talha inteira, mas que receberam veste e, para tanto, foram submetidas a alterações em sua estrutura.

Já as imagens de corpo inteiro, ou anatomizadas, constituem o subgrupo das esculturas de vestir cujo o corpo sob a veste é apresentado com a definição anatômica, podendo ser esta mais esquemática ou não. Algumas imagens deste grupo podem receber uma forma de túnica sobre o corpo com tratamento pictórico bastante simplificado, cuja aplicação também é perceptível nos casos das imagens que salientam a anatomia do corpo.

O último subgrupo é o das imagens de roca. Elas se caracterizam por possuírem “uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, tendo um gradeado de ripas, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação de madeira substituindo toda a anatomia

escondida sob as vestes. As partes do corpo expostas são geralmente tratadas com detalhes de talha e policromia, sendo as partes cobertas tratadas de modo simplificado ou com a madeira crua. O formato das rocas pode variar de acordo com a estrutura da composição, que pode ser de pé, joelhos ou sentada, apresentando ou não estas partes do corpo.

Figura 05: Classificação de imagens de vulto



Fonte: Esquema do autor baseado em QUITES, 2014, p.39

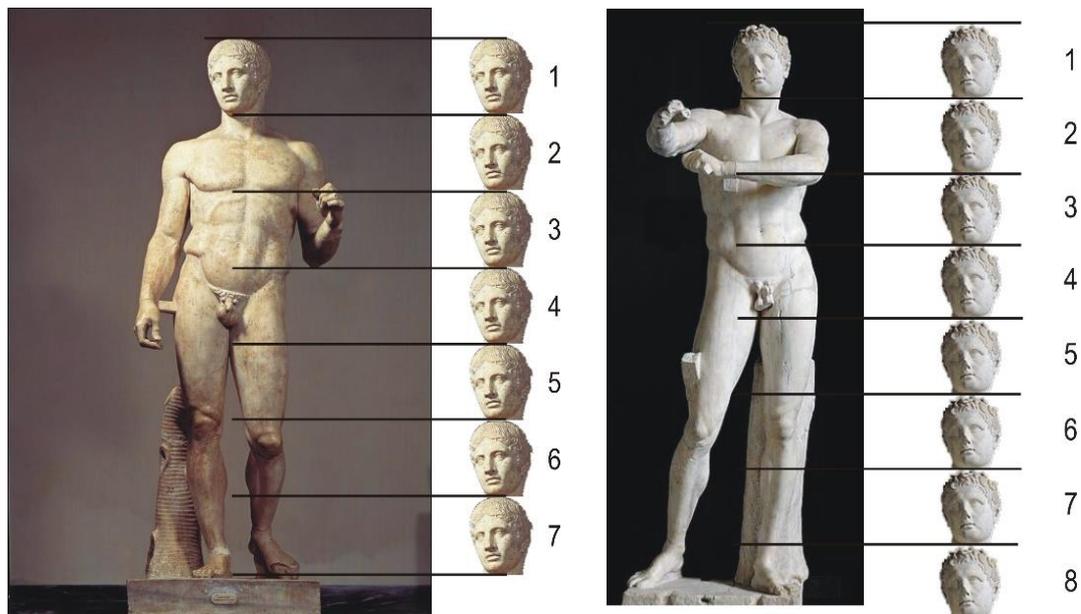
Quando as ripas de madeira são utilizadas em substituição a pequenos membros da composição, demonstrando o restante do corpo anatomizado, diz-se que esta escultura faz parte do quarto grupo: as imagens de vestir de corpo inteiro/roca, já que são uma variação intermediária entre as do grupo anterior e as de corpo inteiro. Quanto a esta especificidade, Quites (2014) conclui: “[...]uma imagem de roca é sempre uma imagem de vestir, mas uma imagem de vestir, nem sempre é uma imagem de roca”.

Todas estas categorias escultóricas, em seus detalhes fisionômicos, são enfatizadas os olhos, enquanto aspecto importante da composição e caracterização humana da imagem. Segundo Beatriz Coelho, até a primeira metade do século XVIII, a maioria das imagens possuía os olhos esculpidos e pintados. Só a partir da segunda metade daquele século é que os olhos de vidro começaram a ser utilizados, pois, anteriormente, a importação do material parecia ser difícil. Mesmo assim, durante as últimas décadas dos setecentos, tanto olhos de vidro como os esculpidos e pintados foram recorrentes na produção da imaginária colonial.

No exame formal da figura humana, um conceito fundamental é o cânone, que pode ser avaliado como alto ou baixo. Na definição de Coelho (2014), Cânone é um termo que vem do grego “*Kanon*”, anteriormente utilizado na designação de uma vara que servia de referência como unidade de medida de escultura.

Usamos o termo para designar as proporções anatômicas, medida que tem como referência o tamanho do corpo dividido pela cabeça. Assim uma imagem pode ter um cânone de sete cabeças. Para obter o cânone de uma imagem tome o tamanho da figura, sem a base, e dividida pela medida da cabeça do queixo até o alto do crânio (COELHO, 2014, p.120).

Figura 06: Esculturas: a) *Doríforo*, de Policleto e b) *Apoximeno* de Lisipo.



Fonte: Esquema baseado em imagem da escultura⁸⁴ **Fonte:** Esquema baseado em imagem da escultura⁸⁵

⁸⁴ RIBEIRO JR., 2019.

⁸⁵ ROBERTSON, 1993.

Em seu livro *Canon, ou "Cânone"*, datado provavelmente da metade do século V, o bronzista Policleto de Argos ou Sicião, ativo entre c. 460 e 420-410 a.C, investigou as proporções clássicas da figura humana masculina. A harmonia baseava-se na simetria das diferentes partes do corpo, ideia que possivelmente envolvia algum conceito mensurável como: volume, forma, profundidade, comprimento, entre outros parâmetros. Nas FIG 6a e 6b, temos esculturas gregas e exemplificação das regras clássicas de proporção por cabeças que reproduzem. Na FIG.6a temos o O *Doríforo*⁸⁶, uma cópia em menor escala da imagem original, traz a imagem de um atleta nu com uma lança na mão, criada por Policleto em bronze para ilustrar o seu *Cânone*⁸⁷. A cópia encontra-se exposta no Vaticano, no Museu Pio-Clementina, tendo sido encontrada em Trastevere, 1849⁸⁸. Na FIG.6b, visualizamos o *Aproximenos*, escultura de Lisipo, que se trata de uma figura masculina nua, de vulto, ou seja, para ser vista por todos os ângulos, que representa a um atleta que se limpa com azeite, areia e um estrígil⁸⁹, um tema grego cotidiano, no qual o personagem se limpa do suor.

As estátuas produzidas por Policleto e Lisipo se utilizam da estrutura em contraposto, ou seja, de um lado se apoiam em uma das pernas, enquanto a outra está flexionada, recebendo parte do peso.

Como síntese, é possível verificar variações em imagens devocionais no que se refere a composição rígida ou movimentada; de eixo central ou diagonal; cânones, que oscilam de 6 a 8 cabeças, expressões fisionômicas que vão da grave a teatralizada; panejamento com

⁸⁶ A obra original - de bronze - está perdida, e consta que foram encontradas apenas cópias em mármore realizadas durante o período helenista e na Roma Antiga. A cópia de melhor conservação hoje está exposta no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, na Itália.

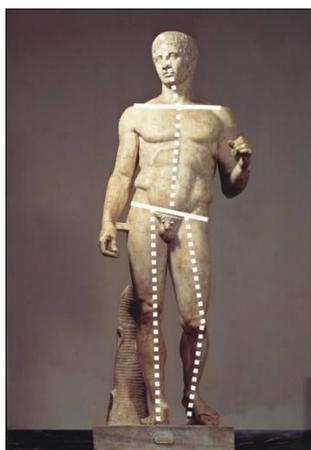
⁸⁷ Seu corpo está em equilíbrio dinâmico, exibindo o típico *contrapposto*. O que parece mais essencial ao *Doríforo* é o seu equilíbrio postural perfeito. Nele confluem atividade e repouso, tensão e relaxamento, estabelecendo relações dinâmicas entre pares de formas opostas, num elegante jogo de linhas sinuosas que se fortalecem e se anulam simultaneamente, encontrando expressão nas variadas atitudes dos membros, no desvio da linha frontal na cabeça e na curvatura do torso. Algo que se pôde descobrir do sistema de medidas de Policleto a partir do *Doríforo* é que ele construía o corpo tendo a cabeça como medida modular para a altura - o *Doríforo* tem a altura de sete cabeças. Relações numéricas mais detalhadas são impossíveis de precisar, pois as cópias remanescentes variam entre si. (JUBRAN, 2005, p.51)

⁸⁸ Lisipo, em grego: Λύσιππος, No século IV a.C., foi um dos mais apreciados escultores da época clássica grega. Realizou essa escultura estabelecendo seu próprio cânone da beleza, no qual estiliza a figura com oito cabeças, dando um caráter mais realista ao retrato, embora para alguns autores não aumente para oito cabeças, mas para sete e meia. É característico do novo cânone de proporções estabelecido por Lisipo, com uma cabeça um pouco menor (1: 8 da altura total, em vez de 1: 7 de Policleto) e maior e de membros mais finos. (POLLITT, 1998).

⁸⁹ Um stígil ou strigile (do latim strigilis, em grego) é um raspador de metal longo e fino que, na cultura greco-romana, os atletas costumavam limpar o corpo manchado de areia e óleo. Foi usado primeiro pelos etruscos após a luta e depois pelos romanos, como forma de se banharem em seus banhos. Fonte: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/strigil>>. Acesso em: 05 dez 2019.

movimentação contida ou esvoaçante; policromia de tons escuros ou claros; base com morfologia simples ou complexa; colorida, dourada ou marmorizada; e materiais de suporte como barro, madeira ou outros materiais.

Figura 07: Estrutura do corpo de a) *Doríforo*, de Policleto e b) *Apoxímenos de Lisipo*



Fonte: Grécia Antiga⁹⁰



Fonte: Wikipédia⁹¹

Temos nas FIG 7 a e b o esquema de estruturação presente na criação das esculturas clássicas gregas *Doríforo*, de Policleto e *Apoxímenos de Lisipo*.

Em levantamentos realizados por Coelho (2005) sobre as principais madeiras utilizadas como suporte para execução de imagens devocionais em Minas Gerais, destaca-se a utilização do cedro (*Cedrella fissilis* Vel, da família Meliaceae). Em outras análises foram identificadas o pau-de-lacre, canela, louro, carvoeiro ou guaperê, cambará, marinheiro, pinho do paraná, castanheiro dentre outras.

Na questão da análise formal estilística, operação derivada do formalismo⁹², na medida em que se estabelece uma inspeção morfológica minuciosa, e o objeto examinado é relatado em todas as suas formas, cores, partes constituintes, proporções e posicionamento. Sintetiza-se em um registro completo de todas as características físicas do objeto que conduzem o leitor à máxima percepção visual. Estas observações sistematizadas contidas análises formais-estilísticas

⁹⁰ RIBEIRO JR., 14/12/2019.

⁹¹ Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Apoxi%C3%B3meno_de_Lisipo> Acesso em: 5 dez 2019.

⁹² Heirich Wölfflin⁹² adotou o que foi chamado de “método formalista”, que partiu da teoria da “pura-visualidade”, método comparativo pelo qual analisava pares opositivos, aos quais reduziu a alguns parâmetros conceituais fundamentais: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade, e dessa forma caracterizou as diferenças entre o renascimento e o barroco, método aplicável a analisar diferenças estilísticas.

abrangem a composição, a anatomia e o panejamento no caso das esculturas de vulto, evidencia padrões e fornece base comparativas de aspectos visuais, o que possibilita o reconhecimento dos traços de estilo, período de execução, e estilemas, ou cacoetes de autoria.

O estilo, um conceito da história da *arte* de significado amplo e muitas vezes vago, pode ser determinado pela matéria e técnica utilizadas nas obras. Análises estilísticas podem ser usadas inclusive como instrumento em datações, por exemplo: características renascentistas, medievais, barrocas, rococós, neoclássicas ou modernas. Auxilia na classificação/distinção entre obras eruditas e populares, por exemplo no caso da produção luso-brasileira; na distinção de cópias ou falsificações.

A análise formal, parte importante dos registros, fichas de inventário e formulários de cadastro de obras em instituição de conservação, restauro e preservação, busca descrever as criações artísticas em detalhes e serve como documento de pesquisa histórica, arquivística ou como auxiliar em perícias ou autenticações.

Neste exame observam-se as formas e por consequência o levantamento de hipóteses relativas ao estilo. Em observação das formas e linhas na composição de esculturas, Coelho (2014) diz o seguinte:

Essas formas podem ter linhas predominantes, como verticais, horizontais, diagonais, curvas, sejam elas físicas ou virtuais. Físicas, quando formadas por elementos da obra e virtuais, ligando-se através de pontos pelo olho humano, formando linhas imaginárias. A obra pode ser inserida dentro de elementos geométricos, como círculos, triângulos, retângulos, quadrados, etc. Se a obra está inserida dentro de um grande retângulo trata-se de uma obra hierática (formas mais rígidas e austeras, em que predominam linhas retas verticais ou horizontais. Já, ao contrário, uma escultura que dá ideia de movimento é composta por linha predominantes diagonais e curvas. Assim, uma obra pode ter característica mais simétrica ou assimétrica (COELHO, 2014, p.119).

O tema do estilo foi estudado por Riegl (1984), que afirmava cada época ter o seu estilo próprio,⁹³ e desta forma, determinou um caráter particular para cada fase histórica, tornadas

⁹³ O conceito de "*Kunstwollen*", que, em alemão, significa literalmente "vontade da arte", foi criado pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl, que o entende como uma força do espírito humano que faz nascer afinidades formais dentro de uma mesma época, em todas as suas manifestações culturais.

assim de igual valor inerente, em oposição à ideia de que a história da arte é uma contínua sucessão de períodos de apogeu e declínio⁹⁴.

Segundo Etzel (1979), no Brasil, durante o período do século XVIII, os mestres portugueses foram igualmente os principais transmissores dos reflexos de “erudição”⁹⁵ colhidos de fontes internacionais e, de acordo com Hill (1997, p.50), reciclados a partir do “gosto nacional”, contudo essa transmissão de saber muitas vezes não caracterizava os primeiros artesãos atuantes no território brasileiro como mestres, pois havia uma engenhosidade na arte nacional que a tornava “erudita-popular”, em uma espécie de “fronteira”, não desvalorizando-a, mas levando em consideração características da arte do período como a mimese⁹⁶ e a engenhosidade⁹⁷. Segundo Bastos (2010):

O artista não pretendia ser original, tampouco se compreendia como “gênio”. Ele poderia ser “engenhoso”. [...]. Não existia a ideia moderna de plágio como cópia ilegal, tampouco a de autoria, como as conhecemos hoje. Dominava absoluta a ideia geral de imitação, desde Aristóteles, na Grécia Antiga. [...] se o artista fosse engenhoso poderia imitar trazendo variações sutis à obra produzida. [...] A esse artifício se dava o nome de sutiliza, ou agudeza de engenho, aspecto fundamental das práticas artísticas até o séc. XVIII [...] (BASTOS, 2010)

Esse pensamento de imitação que era tido como hábito entre os artesãos do período, pode ter sido transmitido como ensinamento técnico, “onde a particularidade formal que deveria ser considerada como erudita⁹⁸: a harmonia anatômica estrutural, levando em consideração os êxitos gerados pelos conhecimentos herdados pelos estudos de anatomia na cultura grega, como o “contraposto”⁹⁹ por exemplo (HILL, 1997, p. 51).

⁹⁴ Em continuidade a Riegl, Wölfflin identificou cinco traços especiais encontrados com uma expressão oposta respectivamente no Renascimento e no Barroco. Até então menosprezado como uma fase de decadência do Renascimento, o Barroco, através da valorização do seu estilo peculiar, iniciou a ser recuperado pela crítica de arte.

⁹⁵ A peça feita com erudição, palavra que significa no dicionário “instrução vasta e variada” e cujos sinônimos são; instrução, saber, ilustração, sabedoria, conhecimento. É, portanto o fruto de um conhecimento adquirido pelo estudo no caminho da experiência contemporânea. [...] a imagem erudita representa necessariamente a arte de uma determinada época do mundo ocidental e deve ter o apuro técnico como expressão da capacidade artística de seu autor (ETZEL, 1979, p. 29,30).

⁹⁶ Termo grego para "imitação"- mimese ou *mimesis*. Segundo Platão e Aristóteles, trata-se de uma noção central da estética. A ideia é que as artes imitam o mundo real.

⁹⁷ Engenho força natural do entendimento, com a qual o homem percebe pronta e facilmente o que lhe confiam, aprende as sentenças, e artes mais difíceis, inventa, e obras muitas coisas. Disponível em: Dicionário Raphael Bluteau, <<http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/engenhoso>>. Acesso em: 05 dez 2019.

⁹⁸ Enquanto a cultura erudita é aquela realizada por pessoas com alto nível de instrução técnica e formação específica, a cultura popular é uma manifestação espontânea e simples, com características regionais, muitas vezes transmitidas entre gerações.

⁹⁹ Postura do corpo humano de pé e em repouso. O peso do corpo assenta em especial sobre uma das pernas,

Com o foco na determinação de estruturas visuais, a análise da anatomia pode associar os membros e elementos estudados com figuras geométricas, e a averiguação particular da morfologia em tópicos como cabeça e cabelos; rosto; testa; sobrancelhas; olhos, pálpebras, íris, pupilas; bochechas; nariz; sulco nasolabial; boca e dentes; formato do queixo; orelhas; expressão fisionômica; pescoço; tronco, ou seja, tórax e abdômen; membros superiores, ou seja, braços, antebraços, mãos e dedos; inferiores, como as coxas, pernas, pés e artelhos.

As junções dos dados adquiridos da anatomia da escultura podem, através de uma síntese comparativa, fundamentar uma avaliação precisa do grau de conhecimento do escultor com relação à anatomia humana, indicando tanto a qualidade técnica do possível desenho quanto a qualidade técnica da fatura escultórica. A partir daí, pode-se identificar o grau de erudição da obra, pode-se definir as possíveis hipóteses sobre autoria e procedência da imagem estudada (HILL, 2012, p.05).

Hill (1997) salientou ainda, que a boa análise da estrutura e da forma do panejamento¹⁰⁰ depende de uma análise formal criteriosa da anatomia, pois a estrutura anatômica funciona como suporte para a indumentária. Da anatomia do corpo representado se originam todos os movimentos que repercutem na superfície da imagem, caracterizando sua complexidade volumétrica.

Hill (2012, p. 2) informa que o panejamento é um outro ponto a ser observado e de acordo com Vandevivere (1984), especialista belga, a “verdadeira retórica da figura, o panejamento mascara o corpo e, sendo assim, reforça a marca escultórica através de uma estética precisa, assim como encontrado nas molduras em arquitetura.

Com relação ao estudo dos atributos, verifica-se que esses elementos são relevantes na identificação, validação iconográfica do personagem e a passagem religiosa que alude. A dissociação desses elementos prejudica o reconhecimento da simbologia específica do retratado.

geralmente a de apoio, mantendo a outra livre do peso (HILL, 1997, p. 51).

¹⁰⁰ O panejamento e as suas dobras revelam o estilo de época e evidenciam sinais de autoria da obra. A dinâmica do movimento depende da volumetria do planejamento, portanto permite ser percebida como centrípeta, ou seja, atraída na direção do corpo, delineando suas curvas, ou – centrífuga, em que se projeta na direção contrária ao corpo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional. A boa adequação do panejamento à estrutura anatômica determina o grau de erudição da execução escultórica.

O pedestal, ou peanha, seu diminutivo, são termos mais adequados ao contexto da escultura considerando-se que base e plinto, são terminologias que migram da arquitetura. Sua conformação visual deve ser estudada como mais um elemento que, inserido em análises comparativas, pode revelar informações importantes sobre autoria e procedência. A natureza formal das faces, chanfros, sulcos, frisos e cores carecem de ser sempre observadas. No caso mineiro, o pedestal substituiu a peanha na passagem do século XVIII para o XIX, fixando assim uma característica indicativa de possíveis datações e procedência. Hill (2012, p.05) argumentou ainda, que peanhas e pedestais não são carregadas de valor simbólico, desempenham apenas uma função estrutural, o que exclui elementos como anjos, nuvens ou outros.

A Policromia em si, não constitui nenhuma dimensão estrutural definidora da forma e estrutura, e, portanto, o último item a ser analisado, porém é relevante considerar que se a policromia não for a primeira ou dita original, poderão ser mascarados traços importantes da morfologia escultórica. No contexto colonial luso-brasileiro, a atividade de pintura ou policromia geralmente se desvincula do entalhe da escultura, exigindo assim que os procedimentos metodológicos distintos sejam utilizados. Uma primeira distinção deve ser feita entre a natureza da cor que define a carnação e a da que define o estofamento¹⁰¹. As regiões de transição entre a carnação e os cabelos, a indumentária ou qualquer outro elemento imagético são focos reveladores do apuro técnico do pintor, dourador, e, muitas vezes denunciam a presença de intervenções posteriores que cobrem completamente a policromia original e potencialmente desfiguram a forma escultórica (HILL, 2012, p. 05, 06).

Com relação a caracterização iconográfica, temos que a partir do Concílio de Trento realizado de 1545 a 1563, foram fixadas algumas regras relacionadas a imagens sacras e a criação de novas imagens devocionais ou relíquias, aplicando ainda o que havia sido decidido no Concílio

¹⁰¹ ESTOFAMENTO. É a policromia específica do planejamento. A policromia constituía a fase final da elaboração da obra, depois de o escultor talhar a madeira ou modelar o barro em suas formas definitivas, e depois de a peça receber um preparo de base, chamado "bolo armênio", composto de cola e gesso ou argila, a fim de eliminar as irregularidades e asperezas do material bruto, criando uma superfície lisa. Se a estátua a ser estofada fosse receber douramento ou prateamento, finíssimas folhas dos metais preciosos eram aplicadas sobre o bolo armênio. Então se procedia ao acabamento final com pintura, realizada com tinta a óleo ou têmpera, recobrendo todas as superfícies. Nas imagens douradas ou prateadas a tinta era removida em algumas partes através de estiletos ou instrumentos de ponta, deixando o metal subjacente aparecer e criando padronagens semelhantes a brocados e rendas, com um efeito suntuoso. (COELHO, 2005. pp. 238-241). Segundo o livro *Devoção e Arte*, o termo estofamento é originário da palavra francesa *étouffe*, que abrange todos os tecidos de lã e algodão, significando pintura que imita os brocados, bordados, etc". (COELHO, 2005, pp.238). O estofamento seria o processo de policromia usado para fingir a indumentária de imagens de santos e anjos.

de Nicéia¹⁰², um concílio ecumênico no ano de 325, que foi a primeira tentativa de alcançar um consenso na Igreja através de uma assembleia representando toda a cristandade.

Figura 08 a) e b): Tomos I e II dos decretos impressos – O Sacrossanto, e ecumênico Concílio de Trento em Latim e Português



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal¹⁰³

Figura 09: Afresco do século XVI representando o Primeiro Concílio de Niceia.



Fonte: 2007 Schools Wikipedia Selection¹⁰⁴

Toda imagem de Cristo, de Maria e dos Santos deveriam ter, com isso, as deliberações impostas pela Igreja Católica, que possuía o monopólio pela fatura das imagens.

Figura 10: Incipit do Cãnon Romano, Missal romano de 1502, Tesouro de Santo Urso, Aosta, Itália



Fonte: 30giorni¹⁰⁵

¹⁰² O Concílio I de Nicéia é o primeiro Concílio Ecumênico, que significa universal, já que dele participaram bispos de todas as regiões em que havia cristãos. Disponível em: <<http://www.opusdei.org.br/art.php?p=16353>> acesso em: 01/06/2013

¹⁰³ Disponível em: <<http://purl.pt/360>> Acesso em: 05 dez 2019.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.cs.mcgill.ca/~rwest/wikispeedia/wpcd/wp/f/First_Council_of_Nicaea.htm> Acesso em: 05 dez 2019.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_22419_16.htm> Acesso em: 05 dez 2019.

Pelo que mandamos, que nas Igrejas, Capelas, ou Ermidas do nosso Arcebispado, não haja um retábulo ou Altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e se conformem com os mistérios, e vida, e originais que representação. E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, pintados e ornados, e ornados de maneira que ela use vestido, por ser assim mais convincente e decente (MONTEIRO, 1853, p. 269).

As imagens necessitariam comunicar aos fiéis aquilo que a Igreja proferia, inserindo numa espécie de teatro sacro e metáforas, a transmissão de ensinamentos e doutrina da igreja católica e seu evangelho.

Uma celebração sacramental é tecida de sinais e de símbolos. Segundo a pedagogia divina da salvação, a sua significação radica na obra da criação e na cultura humana, determina-se nos acontecimentos da Antiga Aliança e revela-se plenamente na pessoa e na obra de Cristo [...] Deus fala ao homem através da criação visível. O cosmos material apresenta-se à inteligência do homem para que leia nele os traços do seu Criador. A luz e a noite, o vento e o fogo, a água e a terra, a árvore e os frutos, tudo fala de Deus e simboliza, ao mesmo tempo, a sua grandeza e a sua proximidade¹⁰⁶.

As imagens esculpidas adquirem verossimilhança com a realização da carnação, o porte de adereços, complementos e atributos que os identificam, assim como o estofamento de seus panejamentos que variam do mais simples ao requintado com folhas de ouro, relevo, punções e esgrafiados. Práticas artísticas inseridas nas dimensões iconográficas e iconológicas, que caracterizaram o poder da igreja Católica Romana, no movimento de Contrarreforma de 1545 e revelaram a mensagem evangélica de resgate que se buscava transmitir aos seus fiéis.

A beleza e a cor das imagens estimulam a minha oração. É uma festa para os meus olhos, e, tal como o espetáculo do campo, impele o meu coração a dar glória a Deus. [...] A contemplação dos sagrados ícones, unida à meditação da Palavra de Deus e ao canto dos hinos litúrgicos, entra na harmonia dos sinais da celebração, para que o mistério celebrado se imprima na memória do coração e se exprima depois na vida nova dos fiéis¹⁰⁷.

Pesquisadores e historiadores da arte sacra tem no anonimato do artista religioso uma grande problemática. Identificar e periodizar obras de estudo, geralmente desprovidas de registros, assinaturas e datas, específicas do estudo da arte, cuja a propriedade intelectual e autoral, não

¹⁰⁶ Catecismo da Igreja Católica. Segunda parte – Celebração do Mistério Cristão. Primeira secção, capítulo segundo. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/primapagina-cic_po.html> Acesso em: 05 dez 2019.

¹⁰⁷ Catecismo da Igreja Católica. Segunda parte – A celebração do mistério cristão – primeira secção, capítulo segundo. Fonte: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/primapagina-cic_po.html>. Acesso em 05 dez 2019.

são muitas vezes registradas. O anonimato exige a expertise¹⁰⁸, uma peritagem essencial ao profissional que busca a especialidade do campo de identificação desse segmento. A atribuição, ato em que se associa uma obra ao nome de um autor, devido suas características artísticas, é exercida desde o século XVII, adquirindo, nos séculos seguintes, destaque ainda maior.

Wind (1979)¹⁰⁹ vinculou a peritagem morelliana ao Romantismo. Culto ao fragmento, atitude que se compraz no pormenor, investido de verdade sentimental. O Romantismo tende a valorizar a espontaneidade das soluções rápidas: aquarela, desenho. Morelli (1897) insistiu no exercício do olhar, mais puro que a análise rígida pelo material bibliográfico no estudo das obras de arte. Recusando a mediação excessiva do escrito, fundamentou o seu método na atividade de um olhar espontâneo, que se descobre as características da obra em seus pormenores: pontos inexpressivos em que o artista se trai, pois negligencia – são os cacoetes. Os pormenores geralmente se mostram reveladores: e quase nunca imitados, restaurados ou falsificados devido à sua pouca relevância.

Wind (1979) ainda destacou o procedimento morelliano com os praticados na investigação policial. O pormenor oculto conduz ao protagonista assim como o catálogo de cacoetes desvenda o artista. Concebendo um fichário de signos característicos, Morelli detém-se na configuração de mãos, orelhas, dobras do planejamento, tratamento do cabelo, particularidades formais e fragmentárias, que se repetem como uma fórmula automática ou uma escrita mecânica, singularizando o artista. Detectadas as particularidades repetidas em várias obras, constitui-se mais que um fichário, a gramática e léxico do estilo pessoal. É um método de atribuição que fundamenta uma peritagem, unilateralmente concebida como análise de características secundárias de um *corpus*¹¹⁰ de obras.

¹⁰⁸ Expertise. É o conhecimento adquirido com base no estudo de um assunto e a capacidade de aplicar tal conhecimento, resultando em experiência, prática e distinção naquele campo de atuação. Está relacionada com as habilidades e competência para executar algo. *Expertise* é uma característica de um *expert*, uma pessoa que se torna especialista em determinada área, se destacando pela sua destreza e competência na execução de um trabalho. Um *expert* é um perito, um experto, uma pessoa versada no conhecimento de determinada coisa. Alguém com muita experiência e prática, e por isso, considerado apto a dar o seu parecer com base nos seus conhecimentos.

¹⁰⁹ Edgar Wind. (14 de maio de 1900 – 12 de setembro de 1971). Foi um historiador da arte interdisciplinar Grã-Bretanha, nascido na Alemanha, especializado em iconologia do Renascimento. É citado como pertencente à escola de historiadores da arte associados com Aby Warburg e o Instituto Warburg, e também como o primeiro professor de História da Arte da Universidade de Oxford. É mais conhecido por sua pesquisa sobre alegoria e o uso da mitologia pagã durante os séculos XV e XVI, e por seu livro "*Mistérios pagãos do Renascimento*". (WIND, 1997, p.47-63).

¹¹⁰ *Corpus*. De acordo com Tognini-Bonelli (2001) é uma coleção de textos presumidamente representativa de uma dada língua que é compilada para que possa ser utilizada na análise linguística. Linguística de corpus (ou

Ginzburg nos apresenta o uso da semiótica em seu texto *Paradigma Indiciário* metodologia influenciada pelo método Moreliano (GINZBURG, 1989, p. 143-179). O historiador afirma ter surgido, silenciosamente, no âmbito das ciências humanas, por volta do sec. XIX, um modelo de estudo científico, que ele chama de paradigma no sentido de modelo ou padrão. O aprofundamento do estudo desse paradigma talvez possa ajudar a diminuir as lacunas entre o “racional” e o “irracional”. Seus estudos são originados no chamado “método morelliano” cuja metodologia pretendia diferenciar os quadros originais das cópias. Para isso era preciso analisar os pequenos detalhes das obras, os mais negligenciados pelos copiadorees. Esse método muito valorizado inicialmente foi muito criticado e caiu em descrédito posteriormente.

É possível relacionar o método indiciário utilizado por Morelli e os teóricos seguidores, como Ginzburg, com os utilizados por investigadores policiais e detetives. Temos inclusive que Freud declarou em seu ensaio a respeito do “Moises de Michelangelo” que havia tido influências do método de Morelli antes de estudar a psicanálise. É possível, portanto, delinear uma analogia entre os métodos investigativos utilizados por Morelli, Holmes¹¹¹ e Freud. Os sintomas no caso de Freud, os indícios no de Holmes, e signos pictóricos no de Morelli. A repetição do modelo da semiótica¹¹² ou semiologia médica.¹¹³

Os estudos investigativos passaram a ser realizados sem preconceitos pelos pesquisadores da arte, excluindo conjecturas. Possibilitam então duas opções de métodos: torna-se necessário a escolha em sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização ou procurar elaborar um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico do individual. A indiferença qualitativa dos usuários da nova ciência, a estatística, não desfez o vínculo com as

cópus) é uma área da Linguística que se ocupa da coleta e análise de corpus, que é um conjunto de dados linguísticos coletados criteriosamente para serem objeto de pesquisa linguística ou estilo. Assim como na linguística, podemos relacionar o termo a linguagem artística á representação de um conjunto de esculturas e seus elementos ou estilemas.

¹¹¹ Sherlock Holmes é um personagem de ficção da literatura britânica criado pelo médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle. Holmes é apresentado como um investigador do final do século XIX e início do século XX. The Victorian Web - Sir Arthur Conan Doyle. A Biographical Introduction Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/doyle/bio.html>> Consultado em 05 nov 2019.

¹¹² A semiótica é o estudo da construção de significado, o estudo do processo de signo (semiose) e do significado de comunicação.

¹¹³ Semiologia ou Propedêutica é a parte da Biomedicina, Farmácia, Medicina, Fisioterapia, fonoaudiologia, Psicologia, Terapia ocupacional, Odontologia, Enfermagem, Nutrição e Medicina veterinária relacionada ao estudo dos sinais e sintomas das doenças humanas e animais. Vem do grego σημειολογία (semeion, sinal + lógos, tratado, estudo). A semiologia é muito importante para o diagnóstico da maioria das enfermidades. Sintoma é toda a informação subjetiva descrita pelo paciente. Não é passível de confirmação pelo examinador, e refere-se, unicamente, à percepção de uma alteração por parte do doente. A anamnese é a parte da semiologia que visa revelar, investigar e analisar os sintomas.

disciplinas indiciárias, mas dava uma abordagem matemática rigorosa a assuntos já tratados por elas. Disciplinas como a Arqueometria, Arqueologia, a Geologia, a Astronomia, a Física e a Paleontologia não podiam deixar de se voltar para o paradigma indiciário, ou divinatório, adivinhação voltada para o passado. Para Ginzburg “Quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (GINZBURG,1989. p. 143-179). As ciências humanas acabaram por assumir sempre mais o paradigma indiciário da semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-Freud-Conan Doyle da qual partimos”.

A peritagem de Berenson é flexível, pois a atribuição retém da imagem tanto o todo quanto as partes menos significativas. Adepto ao método Morelliano no início, Berenson estabelece um elenco de testes fundamentados na análise de fragmentos, tendo em vista a atribuição.

Foi, por certo, o inventor de “nomes de comodidade”, denominação dada a mestres anônimos, que se ligavam a uma característica determinada de autoria e não de estilo; são nomes de empréstimo, tirados de obra de singular importância, de local em que se encontra ou de uma característica própria do artista. Sistema classificatório obtido por uma rubrica que opera como denominador comum do conjunto, como “Mestre do Capacete”, “Mestre de *Flémalle*”, “Mestre da Madona X”. O essencial nos nomes de comodidade é o seu pressuposto: cisão entre a personalidade empírica, que permanece desconhecida, e a personalidade artística, que as obras revelam (GINZBURG,1989. p. 143-179).

Berenson situa-se em uma importante vertente na história da arte: mais focada em pormenores e estilemas que em personalidades, privilegiando a obra em detrimento especificamente do artista. Desvinculando a obra de seu autor, a história da arte valoriza a diferença da personalidade artística, a energia criadora que produz a arte e, da personalidade cívica e social. As metodologias de atribuição descritas precisam ser empregadas indistintamente pelos interessados em classificar imagens, tanto a impressão geral que, intuitivamente, inclui a imagem na classe das que já se conhecem, os cacoetes, ou também ditos estilemas, que fazem as particularidades e pormenores que são procedimentos formadores de *corpus* de uma obra.

2.2. Levantamento e cronologia do acervo documentado

Tomando os registros documentais e pesquisas de campo como base, realizou-se um trabalho de levantamento e cronologia das obras do acervo vinculadas ao Pe. Félix Lisboa. Seu acervo está distribuído nos municípios de Ouro Preto, Mariana e Piranga situados exclusivamente no estado de Minas Gerais.

2.2.1. Projeto das Exéquias de Dom Pedro III de Portugal, Ouro Preto, MG

O Museu Aleijadinho, Ouro Preto, Minas Gerais, que funciona desde 1968 na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias¹¹⁴, possui cerca de 250 peças sacras, além de documentos gráficos. Entre as obras expostas no museu, estão quatro leões de essa¹¹⁵ em madeira que serviam como suporte nas cerimônias solenes e essencialmente partes remanescentes de um monumento efêmero das Exéquias de Dom Pedro III¹¹⁶.

Foto 04: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Foto 05: Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Nas FIG. 04 e 05, vemos imagens das fachadas das igrejas Matrizes de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, e de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.

¹¹⁴ O Museu do Aleijadinho em Ouro Preto, Minas Gerais, foi criado a partir de iniciativa do padre Francisco Barroso Filho. A denominação do Museu é uma homenagem ao grande artista ouropretano Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, Patrono da Arte no Brasil, irmão de Padre Félix Antônio Lisboa, filhos de Manuel Francisco Lisboa, construtor do Santuário de Nossa Senhora da Conceição. No ano de 2007 o Museu passou por uma completa revitalização museológica e museográfica. O Museu Aleijadinho funciona em um Circuito que abrange três igrejas históricas de Ouro Preto: Santuário Nossa Senhora da Conceição, Igreja de São Francisco de Assis e Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões. Em exposição no museu é possível ver os quatro Leões de essa em madeira, parte componente as exéquias de Dom Pedro III, tradicionalmente atribuídos ao Aleijadinho e recentemente atribuídos a Padre Félix. Desde 2018, devido a intervenções de restauro arquitetônico e de seus elementos artísticos, parte de seu acervo foi provisoriamente transferido para exposição na sacristia da Igreja de São Francisco de Assis. Fonte: <<https://www.museualeijadinho.com.br>> Acesso em 05/12/2019

¹¹⁵ ESSA (EÇA). Túmulo honorífico de madeira, ornado de esculturas e inscrições, sobre o qual se coloca o caixão, quase sempre vazio, mas em que algumas vezes se deposita o cadáver da pessoa, quando se lhe fazem ofícios fúnebres (RODRIGUES, 1875, p. 147). Túmulo honorífico que se levanta nas exéquias de um defunto. Nos documentos, foram encontrados também como sinônimo o termo “armação” (NUNES, 2008, p. 61).

¹¹⁶ Dom Pedro III (Lisboa, 5 de julho de 1717 – Queluz, 25 de maio de 1786), apelidado de o Capacidônio, o Sacristão e o Edificador, foi o Rei Consorte de Portugal e Algarves de 1777 até sua morte em direito de sua esposa a rainha Maria I. Era filho do rei João V e sua esposa a arquiduquesa Maria Ana da Áustria, sendo assim irmão mais novo do rei José I e tio de Maria. Pedro nunca participou de política e sempre deixou os assuntos de governo para sua esposa. 25 de maio de 1786. Sepultado na Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa (BRAGA, 2013).

Em uma análise cronológica documental das obras de Félix Antônio, temos o primeiro registro relativo a pompa do mausoléu fúnebre em honras pelo falecimento de Dom Pedro, atualmente no Museu Aleijadinho, conforme informações manuscritas em recibo, inscrito no livro de receita e despesa da Câmara de Vila Rica, que em 1787, no qual coube a ele a confecção de:

pastas, targes e risco para o mausoléu nas exéquias que se celebraram pelo falecimento do nosso augusto rey Dom Pedro¹¹⁷.

A respeito das exéquias¹¹⁸, Santos Filho (In: COELHO, 2005) afirmou que:

eram comuns na época, nas solenidades de sufrágio pelas almas do rei e grandes personalidades, as decorações fúnebres das igrejas e a construção de um mausoléu simbólico, de arquitetura efêmera, onde se colocavam poesias louvando o falecido, uma coroa e um cetro sobre essa negra (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p.139).

A “negra” mencionada por Santos Filho (In: COELHO, 2005), é um modo de se referir a uma espécie de estrado destinado a apoio para o esquife. Os objetos utilizados, a coroa e o cetro, ou seus símbolos, são referências recorrentes ao cargo monárquico exercido pelo falecido homenageado.

Com relação aos 04 Leões de essa, em talha inteira, são a parte remanescente do monumento, hoje componente do acervo do Museu Aleijadinho, temos o seguinte a respeito de sua simbologia e morfologia:

Dessas arquiteturas e esculturas efêmeras, subsistem no Museu Aleijadinho os designados Leões de essa, tradicionalmente atribuídos a Antônio Francisco Lisboa – o grupo de trabalho que publicou o *corpus* da imaginária Religiosa em Minas Gerais em 2005 dá-os como tendo sido executados pelo irmão, o padre Félix Francisco Lisboa, também escultor com obra documentada. A encomenda foi realizada por ocasião das cerimônias fúnebres pela morte do rei consorte D. Pedro III, marido da rainha D. Maria I, em 1789. A qualidade escultórica é superlativa, não deixado de lembrar aquele, que forçosamente é posterior e que se encontra aos pés do Profeta Daniel.

¹¹⁷ Códice no 110, fls. 116, Câmara de Vila Rica, "Receita e Despesa", Arquivo Público Mineiro. CMOP Cx. 61 Doc. 17 - Solicitação do pagamento pelas obras realizadas no ornato do Mausoléu

¹¹⁸ *Tarjas ou targes* são faixas esculpidas ou pintadas, usadas como elemento decorativo. Risco ou traça, são expressões arcaicas que significam desenhos ou projetos de arquitetura. Fonte: <https://aulete.com.br> Acesso em: 05 dez 2019

Foto 06: 04 Leões de Essa, Museu Aleijadinho, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Estas imagens de talha inteira são de certa forma similares ao leão atribuído do profeta Daniel do adro do Santuário Bom Senhor Jesus de Matosinhos em Congonhas, Minas Gerais, porém com traços mais simplificados, e menor aplicação de textura.

Foto 07: a) Profeta Daniel, Adro da Basílica de Congonhas, MG, Aleijadinho, c 1800-1805; e b) Detalhe



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

O Profeta Daniel, uma das várias esculturas de autoria da oficina de Aleijadinho, presentes no Adro da Basílica de Congonhas, MG, se mostra imponente na estatura e serenidade do triunfo

sobre as feras onde foi inserido. O trabalho escultórico do leão revela destreza invulgar do cinzel, de que as patas são elementos superlativo.

Figura 11: Alegoria ao “Valor”, Valore.



Fonte: Cesare Ripa, *Iconologia*, 1ª edição, 1700 In: TEIXEIRA, 2007, p.61

[...] resta saber se, para os carros alegóricos usados em cerimônias religiosas, Aleijadinho não terá sido chamado a participar ou a seguir a execução dos programas figurativos. A fonte iconográfica dos leões de Essa indica ser derivada de uma estampa do século XVI de Cesare Ripa, da edição citada (fig. P. 449), alegoria ao “Valor”(Valore); o leão. Sua representação anatômica assemelha-se com os de Ouro Preto, revelando uma posição típica da heráldica do *Castrum Doloris*. Estranhamente, Bazin refere que estiveram revestidos de uma camada de prata, que posteriormente lhes foi retirada, em data que não apuramos; não é de admitir, porém que fossem utilizados sem policromia, marmoreado ou douramento no mausoléu levantado (TEIXEIRA, 2007, p.61).

Talvez seja possível a Comparação, com os leões atlantes do baldaquino do coro alto da Igreja dos Paulistas em Lisboa, que terão comungado da mesma influência de Ripa (Séc.XVI) e são mais flagrantemente análogos (TEIXEIRA, 2007, p.61) conforme verificado na Foto 08.

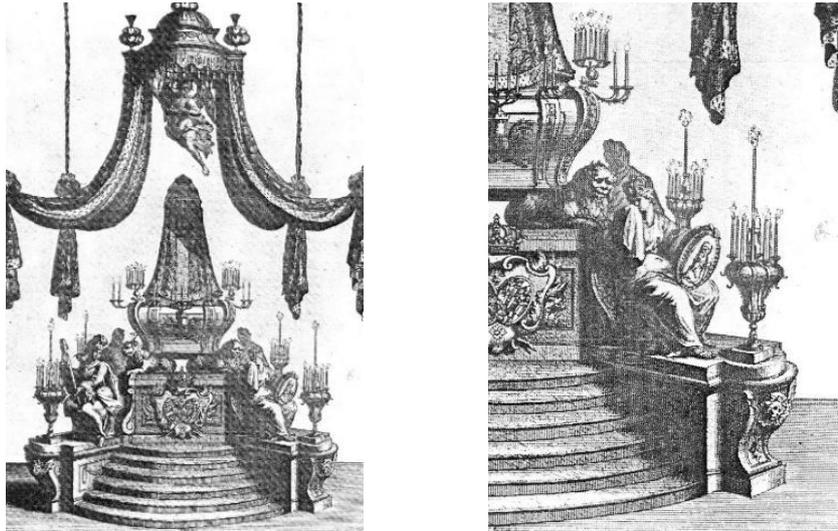
Foto 08: a) Baldaquino em talha dourada, Igreja dos Paulistas, Lisboa, meados do século XVIII; e b) Detalhe



Fonte: TEIXEIRA, 2007, p.59

Nas fotos 08 a) e b) se vê o Baldaquino em talha dourada do coro alto da igreja dos Paulistas, e em detalhe ampliado, Lisboa, datado de meados do século XVIII, onde se vê os pilares em fuste zoomorfo com a figura dos leões. A figura do Leão pode também associada á ressurreição, é o símbolo de Cristo o Senhor da Vida

Figura 12: a) Mausoléu para o cerimonial fúnebre de Maria Luísa de Saboia, Paris, e, b) detalhe



Fonte: TEIXEIRA, 2007, p.60

Teixeira (2007) diz o seguinte a respeito do Mausoléu cerimonial fúnebre de Maria Luísa de Saboia, em Paris (Vide Figuras 12 a) e b)).

Na montagem do aparato fúnebre da rainha Maria Luísa de Sabóia, em Notre Dame em Paris, no ano de 1714, Jean Berain idealizou uma estrutura efêmera em baldaquino, tipologia fixada por Bernini, que foi seguida durante muito tempo, com urna assente em quatro leões colocados sobre o altar do trono, cercado de alegorias (TEIXEIRA, 2007, p.61).

2.2.2. Projeto do Retábulo para a Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG

Na sequência, cerca de dez anos adiante ao registro do projeto do já citado mausoléu, há o registro documental referente ao projeto de um retábulo para a Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de estilo rococó, por solicitação dos Terceiros Carmelitas¹¹⁹.

¹¹⁹ Ramo da Ordem do Carmo composto pelo grupo de membros leigos da Ordem dos Carmelitas Calçados ou da Antiga Observância, os quais encontram-se sempre unidos em comunhão fraterna com os frades contemplativos e com as freiras de clausura da sua ordem religiosa. Este ramo baseia-se, por norma, no carisma carmelita original, ainda que partilhe a riqueza espiritual do ramo reformado por Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz.

No Brasil colonial as ordens terceiras carmelitas¹²⁰ tiveram grande expansão, sobretudo na região de Minas Gerais, onde foram proibidos os conventos das ordens primeiras. As confrarias ou irmandades e as ordens terceiras abrangiam a sociedade civil, desde os mais abastados aos mais pobres, organizavam-se em função do estatuto socioprofissional, social ou devocional, Nossa Senhora do Carmo. À frente destas associações estavam quase sempre pessoas de maiores recursos económicos e estatuto social privilegiado. Essas personalidades promoviam as encomendas artísticas e as patrocinavam com esmolas.

O altar-mor de refinada talha dourada rococó, é de autoria comprovada do Pe. Félix Antônio Lisboa, meio-irmão de Aleijadinho, conforme registros de sua demanda no livro de “Receita e Despesa” da Irmandade do Carmo em recibo de 1797:

Recebeu 6/8as. E ½ e 7 vs. “do risco que fez p^a a talha da Capella mor da Igreja nova e consta do documento no 28” (Fls. Avulsas de “Receita e Despesa” da Irmandade do Carmo, maço 2, fls 52 v.) (MARTINS, 1974, p.379).

O altar-mor em estilo rococó projetado pelo Pe. Félix Antônio Lisboa, foi erguido entre 1797 e 1819, porém, não foi encontrado o projeto original para que se verificasse que sua proposta foi de fato seguida. Os únicos registros disponíveis até o momento indicam que o altar recebeu sua policromia e douramento iniciais no ano de 1826 por Francisco Xavier Carneiro¹²¹.

¹²⁰ Originalmente chamada Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo, surgiu no final do século XI, na região do Monte Carmelo. A instituição católica da Ordem Terceira do Carmo, posteriormente nomeada de Venerável devido ao fato de se tratar da maior ordem religiosa Instituída em Mariana desde 1751. IPHAN. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tcbelas.gif & Cod=1334](http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tcbelas.gif&Cod=1334)> Acesso em: 05 dez 2019.

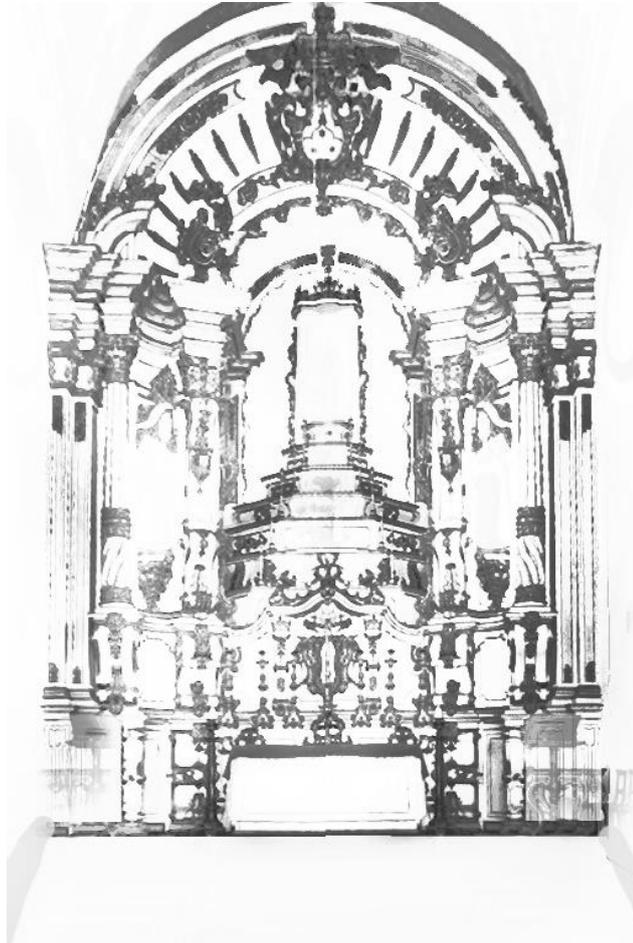
¹²¹ Francisco Xavier Carneiro (1765-1840), pintor mineiro, atuante na cidade de Mariana, MG e região.

Foto 09: Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Figura 13: Esboço do Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Em síntese da análise morfológica do retábulo da Matriz de Nossa Senhora do Carmo, observa-se que apresenta talha elegante, com o grande arco semicircular central apoiado em colunas e pilastras entalhadas, sendo a decoração em branco e ouro. Este altar da capela-mor do, onde atualmente se encontra a imagem de Nossa Senhora do Carmo, possui trono escalonado. (FONSECA, 2012). O retábulo desempenhava mais de uma função, ou seja, a exposição solene do Santíssimo Sacramento¹²² e, em suas mísulas, nos tramos laterais, abrigava a representação escultórica dos Santos de devoção do templo.

Ainda a respeito do retábulo, apresenta em sua composição, uma tribuna ou camarim, preenchida com um trono de formato piramidal, onde a parte mais alta estava inicialmente

¹²² A exposição solene do Santíssimo Sacramento, que se realizava nos retábulos eucarísticos era a função mais relevante. As Ordens Terceiras, neste caso, de Nossa Senhora do Carmo, que administravam estas igrejas, obtiveram autorização dos superiores para expor o Santíssimo em sua capela-mor.

destinada à exposição solene do Santíssimo Sacramento. Foi a partir da terceira década do século XVII que, os retábulos começaram a apresentar essa nova morfologia, destacando-se na parte central uma tribuna ou camarim relativamente profundo, um trono escalonado em seis degraus¹²³. Apresenta planta côncava, embasamento com dois registros, corpo único e ático, registrando-se nos tramos laterais, mísulas rematadas por dosséis, exibindo imagens de vulto perfeito. Observam-se a respeito das tipologias e os modelos compositivos utilizados, uma diversa tipologia decorativa: colunas com o fuste revestido por caneluras com o terço inferior diferenciado, pilastras com o fuste ornamentado com elementos vegetalistas, pilares compósitos, pilastras lisas com alguns elementos vegetalistas, etc.

Foto 10: Detalhe do Retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Foto 11: Nicho lateral, lado da epístola, retábulo da Capela-Mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Quanto a transição do estilo Tardobarroco ao estilo Rococó, final do século XVIII e princípios do XIX, patente no retábulo assistiu-se a algumas mudanças a respeito dos seus elementos constitutivos¹²⁴. As rocalhas ou concheados e as formas auriculares, passam a ser ornatos fundamentais. Continua a utilizar-se a talha dourada, mas observando o início do uso de superfícies predominantemente lisas fingindo da pedraria policroma.

Especificamente neste retábulo, a ornamentação escultórica dourada, restringiu-se a alguns espaços, frisos e molduras. Apresenta os elementos vegetalistas e superfícies lisas com alguns

¹²³ Nos Jubileus ou Lausperene retirava-se a cobertura da tribuna e no topo do trono piramidal colocava-se um ostensório ou custódia com a hóstia consagrada, procedendo assim, à exposição solene do Santíssimo Sacramento.

¹²⁴ No início dessa época, observou-se a utilização da madeira com grandes superfícies lisas com policromia a fingir pedraria, aparecendo alguns ornatos em talha dourada. No final de setecentos a talha começa a perder terreno para as superfícies lisas, quer imitando pedraria policroma, ou seja, fingida, derivada do *trompe l'oeil* ao aplicar cores claras e tons pastéis, acrescentando linhas de perspectiva ilusionista.

ornatos em talha dourada tipicamente representada nas colónias que estavam conectadas à Corte. Os áticos, situados na parte superior, destes retábulos apresentam soluções bastante diversificadas, típicas desta conjuntura, frontão contra curvado com perfil recortado e sinuoso, segmento de frontão curvo, cartelas centrais envoltas por elementos vegetalistas, ático definido e rematado por arcos.

O tema iconográfico agregou o Santíssimo Sacramento e mártires, na apoteose eucarística. Nos Jubileus ou Lausperene, particularmente o das Quarenta Horas, na Semana Santa e o da Comunhão Geral, nos quartos domingos de cada mês, entre outros, era exposto, no retábulo-mor, uma custódia ou ostensório com o Santíssimo Sacramento para veneração dos fiéis.

2.2.3. Fatura de São Pedro e São Paulo Apóstolos, Piranga, MG

Em 1984, MIRANDA (1984/85) localizou no arquivo da Cúria de Mariana documentos que atestam a autoria do escultor com relação às imagens de São Pedro e São Paulo da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Santo Antônio do Pirapetinga, distrito do município de Piranga¹²⁵.

Consta do recibo datado de 1807, referente as imagens de talha inteira e grandes dimensões dos apóstolos, dispostas nos nichos do retábulo do altar-mor da Capela de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, o seguinte texto:

Recebi do Snr. Temte João Jozé de Olivr^a Thezoureiro da Irmde. do Senhor Bom Jesus de Matosinhos do Arrayal do Bacalhau vinte e quatro oitavas de ouro esmola da fatura de duas imagens de S. Pedro e S. Paulo que fez para a capella, e p^a clareza passei o preste por mim feito e assignado V.^a Rc^a 1^o de Mayo de 1807. Pe Felix Ant^o Lx^a”

¹²⁵ Barra do Bacalhau - ou simplesmente Bacalhau originou-se de uma das mais antigas povoações de Minas Gerais. Segundo o cônego Raimundo Trindade, seu nome primitivo deriva do sertanista português José Gonçalves Bacalhau, criador da vila e falecido em 1781 na região então conhecida por Xopotó. Elevou-se a freguesia em 1832. O distrito foi implantado sobre uma colina e composto pela igreja e um conjunto de casas baixas destinadas a abrigar romeiros nas épocas de festas, numa disposição que segue a tradição arquitetônica das capelas portuguesas de peregrinação devotadas ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Toda a obra do Santuário foi executada sob a responsabilidade de Francisco Xavier Carneiro, um dos expoentes do Ciclo Rococó da pintura mineira. A capela dedicada a Santo Antônio, construída no antigo Arraial é um notável exemplar de arquitetura religiosa de médio porte produzida no período aurífero no estado. (MIRANDA, 1984/85, pp. 53-80).

Acerca dessas duas imagens afirmou Oliveira (1996):

A primeira impressão que se tem diante destas imagens, que ocupam os nichos laterais do altar-mor da referida igreja é, com efeito, o ar de família com alguns dos apóstolos do Aleijadinho nos Passos de Congonhas, particularmente na tipologia dos rostos e das mãos. Mas simultaneamente, chamam a atenção o aspecto algo tosco da técnica escultórica, com planejamentos caindo de forma desarticulada e dura, sem nenhuma relação com as formas do corpo, que deveriam em princípio sugerir. E ainda, o estranho cacoete de uma prega horizontal na altura dos joelhos, destinada talvez a indicar movimento, mas sem efeito lógico visível (OLIVEIRA, 1996, p.3).

Oliveira (2000) afirmou posteriormente, o seguinte:

Planejamentos caindo de forma desarticulada e dura, compensada até certo ponto pela expressividade dos gestos e da fisionomia (OLIVEIRA, 2000, p.68).

Segundo Miranda (1984-85) a respeito da imaginária presente no Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos:

Nota-se a boa qualidade das peças, que vão desde as grandes e suntuosas imagens do altar-mor até as “pequenas de palmo dos nichos” dos colaterais, parte delas com execução documentada. Destacam-se no conjunto, as imagens dos apóstolos São Pedro e São Paulo, executadas pelo padre Félix Antônio Lisboa [...] (MIRANDA, 1984/85, p.74).

Foto 12: Fachada do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 13: Retábulo da capela-mor, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 14: São Paulo Apóstolo, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 15: São Pedro Apóstolos, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

2.3. Levantamento e cronologia do acervo atribuído

Diversas obras têm sido atribuídas e conectadas ao escultor e sacerdote Félix Lisboa. Diversas obras estão dissociadas de documentação histórica o que suscita dúvidas quanto a comprovação da autenticidade da autoria. Alguns documentos descobertos em pesquisas em arquivos de memória, com referência ao Pe. Félix, possuem lacunas de informação, o que inviabilizam o vínculo ao artífice e a associação de esculturas. Temos contudo, algumas imagens que, apesar de desprovidas de documentação e devido as observação não criteriosa de estilemas, foram atribuídas ao artífice pesquisado. Conforme temos nos próximos subitens, muitas obras tem sido atribuídas a Félix Lisboa nos municípios mineiros de Piranga, Ouro Preto, Belo Vale, Pará de Minas.

2.3.1. Nossa Senhora das Dores e São Francisco Penitente, Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga

No Santuário¹²⁶ de Piranga, tomando-se por base as imagens documentadas de São Pedro e São Paulo, supracitadas e datadas de 1807, foram atribuídas ao artífice e sacerdote Félix Antônio Lisboa, outras duas imagens oriundas do mesmo templo, um São Francisco de Assis que segura um crucifixo com as duas mãos e apoia o pé direito em um globo, provavelmente proveniente da já demolida Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Manja Léguas, de acordo com depoimento de morador local, Sr. Antônio Gomes do Centro de Memória de Piranga, e uma Nossa Senhora das Dores com as mãos entrelaçadas sobre o peito. Selma Miranda afirmou o seguinte:

Nota-se a boa qualidade das peças, que vão desde as grandes e suntuosas imagens do altar-mor até as “pequenas de palmo dos nichos” dos colaterais, parte delas com execução documentada. Destacam-se no conjunto, as imagens dos apóstolos São Pedro e São Paulo, executadas pelo padre Félix Antônio Lisboa e, ainda, a de Nossa Senhora das Dores, talvez obra sua. As Três imagens foram colocadas no altar-mor em 1804, na mesma cerimônia, e demonstram em seus traços básicos a presença de um só autor. [...] Peças dignas de nota pela qualidade de sua execução são a de São Francisco do altar colateral do lado da epístola e a de Santa Luzia do mesmo altar (MIRANDA, 1984/85, p.74).

Destacam-se como Estilemas, traços similares de fisionomia, além uma prega horizontal bem marcada no planejamento, assim como verificado tanto nas peças dos nichos quanto na imagem de Nossa Senhora das Dores, e na imagem de São Francisco. Tais características anatômicas, de planejamento e principalmente estilemas serão analisados de forma aprofundada no capítulo 03, ao qual temos como foco as imagens de S. Pedro e S. Paulo.

¹²⁶ SANTUÁRIO. Lugar consagrado pela religião; lugar santo. Templo, igreja, basílica, capela (TRINDADE, 1998, p. 394).

Foto 16: Nossa Senhora das Dores,
Santuário de Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 17: São Francisco Penitente,
Santuário de Piranga, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Após realização de trabalhos em igrejas mineiras de Conselheiro Lafaiete, São Brás do Suaçuí e Santo Antônio do Pirapetinga, o Restaurador Carlos Magno em depoimentos em reportagem local de São João Del rei, comentou da grande possibilidade de serem encontradas e identificadas, outras esculturas atribuíveis ao escultor naquela região. Convém esclarecer que o Pe. Félix tenha realizado e projetado na posição de escultor, algumas obras por solicitação de irmandades devido a sua influência e participação ativa, porém não foi ainda encontrado na literatura ou arquivos, registros que evidenciam o fato de que o Pe. Félix tenha exercido alguma função no ofício da talha fora do estado mineiro¹²⁷ (ARAUJO, 2013).

¹²⁷ Fonte: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suaucui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml

2.3.2. Leões de essa, Museu Aleijadinho, Ouro Preto

Conforme reconhecido o recibo de 1787 que registra a autoria de projeto para o mausoléu¹²⁸ em honras pelo falecimento de Dom Pedro III, atualmente e de forma provisória,¹²⁹ exposto na sacristia da Igreja de São Francisco de Assis, Santos Filho (In: COELHO, 2002), apontou o seguinte:

É, portanto, permitida a hipótese de serem de sua autoria os leões de essa, feito para esse mausoléu, atualmente na Matriz de Antônio Dias (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p.139).

Foto 18: a), b), c) e d) Leão de essa, Museu Aleijadinho, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

2.3.3. Imagens do Patriarca, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto

Após verificação do registro documental do Mausoléu efêmero e seus Leões de Essa que ainda permanecem, verificamos outro registro importante no Livro 2º de “Receita e despesa”, fls.128, da Venerável Ordem terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto, datado dos anos de 1826 e 27, em que Félix Antônio Lisboa recebeu “1\$351” por “incarnar a imagem de São Francisco do Amor Divino e por olhos de vidro na mesma” (MARTINS, 1974, p.378).

Em próximo documento da página 154 do mesmo livro citado, com datação de 1829 a 1930,

¹²⁸ MAUSOLÉU. É uma tumba grandiosa, normalmente construída para uma figura importante, ou a uma estrutura com criptas ou túmulos vários indivíduos.

¹²⁹ Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e seu anexo, o Museu Aleijadinho, encontram-se em processo de restauro iniciado em 2017.

época em que o artífice já contava com 74 anos de idade, foi possível verificar que Félix Lisboa recebeu 6\$000 da Ordem terceira de São Francisco, o pagamento relativo a duas esculturas do santo patriarca. Portanto, apesar da existência e relevância desses documentos, devemos considerar que a informação desses registros não esclarecerem a autoria ou identificam de forma objetiva, quais são as esculturas referenciadas no texto dos recibos e apenas citam o nome do Pe. Félix Lisboa.

A Igreja de São Francisco de Assis¹³⁰, abriga esculturas processionais e de devoção do patriarca em seu altar da capela-mor, sacristia e consistório. E de fato verificamos a existência de uma imagem de vestir de São Francisco de Assis da Penitência, imagem que porta como atributos a cruz e a caveira, posicionada no altar da capela-mor. Verifica-se ademais, instalada no arcaz do consistório, uma imagem do “São Francisco do Amor Divino”, de vestir/roca, que é acompanhada de um “Cristo crucificado” em talha inteira.

No retábulo, em lugar do grupo do Crucificado com São Francisco ajoelhado, habitual nas igrejas de terceiros franciscanos, uma imagem de vestir da Virgem ocupa o topo do trono, na base do qual vê-se a imagem de São Francisco de Assis penitente, atribuída ao Padre Félix Lisboa, meio-irmão do Aleijadinho (OLIVEIRA, 2010, p.78).

Foto 19: São Francisco Penitente:

a) Vestido, b) Desprovido de vestes, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

¹³⁰ Erguida pela Ordem Terceira Franciscana, teve seu início de construção em torno de 1765, é considerada como um dos monumentos mais significativos e conhecidas igrejas brasileiras coloniais e uma das mais celebradas criações do mestre Aleijadinho, que elaborou o projeto básico da fachada e da decoração em relevos e talha dourada, realizando pessoalmente diversos de seus elementos, ainda que outros artistas também tenham colaborado. Foi tombada pelo IPHAN, classificada em 2009 como uma das Sete Maravilhas de Origem Portuguesa no Mundo, e desta forma integrando a Cidade Histórica de Ouro Preto como Patrimônio da Humanidade.

Foto 20: São Francisco do Amor Divino:

a) Vestido, b) Desprovido de vestes; sacristia, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG



Fonte: a) QUITES, 2006, p.60 e b) Fábio Zarattini, 27/05/2019

Foto 21: São Francisco, desprovido de vestes, Sala de Consistório, Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

Segundo Quites (2006) as imagens de vestir atuais são as mesmas do programa iconográfico da Ordem Terceira Oupretana.

Cotejando estas duas fontes podemos perceber que, basicamente, as imagens relatadas nos documentos das ordens terceiras e outras referências bibliográficas, são as mesmas representações encontradas hoje nas igrejas. Não podemos afirmar que se tratam exatamente das mesmas imagens, pois constatamos substituições em alguns casos, no entanto, podemos afirmar que existe uma continuidade nas representações escultóricas (QUITES, 2006, p .42.)

As esculturas de vestir se tornaram documentos vivos de uma procissão extinta, e, portanto, passaram por si só, a carregar valores assim como documentos escritos.

Apesar das lacunas de informação e documentação, de fato, são encontradas na Igreja S.

Francisco de Assis, três esculturas semiarticuladas do patriarca S. Francisco de Assis, sendo analisados pela iconografia um como *S. Francisco da Penitência*, pela presença da cruz e a caveira¹³¹ e dois como do *S. Francisco do Amor Divino*, sobretudo por fazerem conjunto com outras imagens de Jesus Cristo¹³². Há ainda uma cabeça de São Francisco que pertence ao conjunto da Cúria. Francisco de joelhos pede aprovação da regra da ordem para o papa, ao lado de dois cardeais. Estas 4 cabeças ficam guardadas na gaveta da sacristia, e tem seu acesso restrito, portanto impossibilitado o seu estudo no presente trabalho. A datação e autoria dessas imagens são ainda não identificadas.

2.3.4. Santa Helena, Santo Antônio de Categeró, São Benedito do Noto, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto

Santos Filho (In: COELHO, 2003) levanta a hipótese de que o corpo da imagem de S. Helena¹³³, imagem de talha inteira presente em retábulo lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário¹³⁴, cuja cabeça é de certa forma desproporcional em relação ao corpo, localizada no altar lateral da mesma igreja seja atribuída à Félix Lisboa e não à Aleijadinho, fatos que contradizem a catalogação proposta pelo IEPHA, que indica que a cabeça tenha traços autorais de Aleijadinho (SANTOS FILHO, In: COELHO, 2005, p.139).

¹³¹ CAVEIRA. Na simbologia ornamental religiosa, a caveira representa a morte. Aparece como atributo nas imagens de São Francisco de Assis, que geralmente a traz numa das mãos (ÁVILA, 1979, p. 135), e também de outros santos.

¹³² Um São Francisco do Amor Divino em que um Cristo solta um braço da Cruz e o abraça, conjunto exposto no arcaz da Sacristia e outro de mesma invocação recebendo os estigmas de cristo no conjunto exposto no arcaz do Consistório.

¹³³ Na arte litúrgica santa Helena é apresentada vestida como rainha, segurando a cruz ou indicando o local da Cruz. Ela aparece também com a cruz sendo revelada a ela nos sonhos. Ela também é representada supervisionando a procura da Cruz. Outra representação é como uma senhora medieval, tendo uma cruz e um livro ou segurando a cruz e os cravos. A Igreja sempre a venerou e será grata a ela pela decisiva participação a favor da liberdade da Igreja.

¹³⁴ A Igreja de Nossa Senhora do Rosário, fundada pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Ouro Preto, Minas Gerais, constituída em 1715. A irmandade se instalou na antiga Capela da Matriz do Pilar, que a abrigou inicialmente. Um ano após sua fundação, os irmãos compraram uma capela no bairro do Kaquende, onde mantiveram suas devoções até 1733, ano em que o Santíssimo Sacramento, ali mantido enquanto a Matriz passava por reforma, funcionando neste período como Matriz, foi trasladado da primitiva capela do Rosário de volta para sua casa no Pilar. Para a passagem da procissão, uma suntuosa festividade que se tornou famosa na história local, chamada Triunfo Eucarístico, a Irmandade dos Pretos abriu uma rua, a atual rua Getúlio Vargas. Em troca deste favor, em 1753 foi dada a autorização para a construção de um templo mais imponente. (BURY. 2006, p. 124-165). Em 1761 a Câmara de Ouro Preto concedeu aos irmãos um grande terreno nas vizinhanças de sua capela. Já em 1751, os irmãos solicitaram a construção de uma nova igreja, pois a existente estava sob risco. O interior do templo denota simplicidade se comparado ao magnífico aspecto externo, sendo invocados santos conectados a etnia negra. (IPHAN).

[...] e, pessoalmente, creio ser também de sua autoria a cabeça de Santa Helena do altar lateral do Rosário de Ouro Preto, tradicionalmente atribuída a Aleijadinho, bem como o crucificado do consistório da Igreja de São Francisco de Paula (SANTOS FILHO in: COELHO, 2005, p.140).

Foto 22: Santa Helena: a) Imagem no retábulo, b) Detalhe; retábulo lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

Foto 23: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

Falcão (1957) em seu livro *Relíquias Da Terra Do Ouro* na qual apresenta um dicionário de artistas coloniais mineiros do século XVIII¹³⁵, o historiador de arte britânico John Bernard Bury

¹³⁵ A irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto foi erigida em 1715, se instalando na antiga Capela da Matriz do Pilar. Foi essa capela que abrigou de 1731 a 1733 o Santíssimo Sacramento, servindo de matriz enquanto era construída a Matriz do Pilar e de onde saiu o Triunfo Eucarístico, procissão solene que retorna o Santíssimo para a nova matriz. Em 1751, os irmãos solicitaram a

e a história oral presente na cidade de Ouro Preto creditam ao Pe. Félix Antônio Lisboa as imagens de santos negros Santo Antônio de Catagerona ou Categeró¹³⁶ e São Benedito de Noto¹³⁷ pertencentes a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, porém não foram apresentados documentos que comprovem estes indícios (FALCÃO, 1957, p. 413).

Foto 24: Santo Antônio Negro de Catagerona, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

Foto 25: São Benedito de Noto, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

OLIVEIRA (1996) não considera válidas as atribuições de Santos Filho (In: COELHO, 2005, p.139) relativa aos santos negros e de Santa Helena ao artífice Félix Lisboa.

construção de uma nova igreja, pois a existente estava sob risco. O interior do templo denota simplicidade se comparado ao magnífico aspecto externo, sendo invocados santos conectados a etnia negra.

¹³⁶ Apesar do não reconhecimento como santo pelo Vaticano, São Antônio de Categeró ainda é mantido no altar pela fé popular. Venerado com os nomes de Antônio de Cartago, de Noto e Etíope, foi membro da Ordem Terceira de São Francisco, a Ordem Franciscana Secular (OFS), que agregava devotos leigos e se dedicava à pobreza e demais necessitados.

¹³⁷ Benedito, ou Benedeto, foi um dos mais populares santos negros e sua devoção especialmente na América Latina foi imediatamente expressiva. Deste modo, foi o fenômeno da escravidão da Idade Moderna que validou o discurso que fundamenta e apresenta os santos de etnia negra utilizados na catequese, resultando em uma categoria específica para esta abordagem sobre a imagem do negro na História da Arte.

2.3.5. São Francisco da Penitência, Igreja São Francisco de Paula, Ouro Preto

É possível verificar na Igreja de São Francisco de Paula¹³⁸, Ouro Preto, Minas Gerais, uma imagem de características muito similares as da igreja São Francisco de Assis também situada em Ouro Preto.

Foto 26: Igreja São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Disse Santos Filho(2005) a respeito de um São Francisco da penitência, imagem de roca, localizado no retábulo da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis:

Trata-se de imagem de roca, com rosto semelhante ao outro São Francisco da mesma igreja e levando nas mãos uma vara crucífera e uma caveira, [...] (SANTOS FILHO in: COELHO, 2005, p.140).

Oliveira (2010) cita a imagem de São Francisco Penitente em seus estudos a respeito do Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana:

O altar-mor tem lateralmente a imagem de roca de São Francisco de Assis, atribuída ao Padre Félix Lisboa, em frente à de Santa Mônica (OLIVEIRA e CAMPOS, 2010, p.102).

¹³⁸ Considerada como a última igreja erguida no período colonial, foi projetada pelo sargento-mor Francisco Machado da Cruz e construída entre 1804 e 1898. Apesar de simplificada, constitui exemplo do padrão de rococó mineiro, estilo marcado por uso abundante de curvas e elementos decorativos, como conchas, laços e flores, já tardio, por ser fim do século XVIII. Na nave da igreja constam seis altares, com invocação a São Francisco de Sales, Nossa Senhora da Conceição, São Miguel, Santo Antônio, São Geraldo e Nossa Senhora da Consolação. O altar principal da Capela-mor tem imagens de São Francisco de Paula, São Francisco de Assis, e Santa Mônica.

Em relação as imagens de S. Francisco de Paula e S. Francisco de Assis ambas semi articuladas e dispostas no altar-mor da Igreja de São Francisco de Paula, Oliveira (2010) observando as visíveis particularidades na talha de cada escultura, cita que a primeira posicionada no nicho a direita se tratava de atribuição ao Aleijadinho, e a segunda à esquerda, atribuição ao Pe. Félix, e afirmou o seguinte:

A proximidade das duas imagens do altar-mor é uma boa oportunidade para comparação dos estilos individuais do Aleijadinho e seu meio-irmão, o Padre Félix Lisboa, ambos já falecidos quando o altar-mor foi completado em fins do século XIX. É possível que ficassem em altares laterais da Capela de Nossa Senhora da Piedade, onde a irmandade se instalou por volta de 1800 (OLIVEIRA, 2010)

Foto 27: Imagens de São Francisco de Assis Penitente e de Paula, Igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

Foto 28: São Francisco da Penitência: a) imagem no retábulo, e b) Detalhe; Igreja São Francisco de Paula, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

2.3.6. Santo Antônio, Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto

Atribuiu-se a Félix Lisboa o feitiço da imagem de roca de Santo Antônio¹³⁹, do século XVIII, que se situa na sacristia da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, pertencente à Arquidiocese de Mariana, templo onde o artífice foi capelão.

Foto 29: Lateral da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

No momento do restauro, dessa imagem de roca, que se realizou no ano de 2012 por Hipólito (2012) como trabalho de conclusão de curso na FAOP, a imagem de santo Antônio foi equivocadamente atribuída ao Pe. Félix Antônio Lisboa¹⁴⁰. Após averiguação na paróquia da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, foi constatado que de fato que no local não constava correta sinalização e durante o relatório do restauro tal referência era errônea. Após pesquisa junto a administração da igreja e visitação *in Loco* verificou-se de fato, que se tratava a uma imagem do escultor Theodósio Bernardo da Fonseca, datada de 1794/95. (TRINDADE, nº 14, 1959, p. 253, 274, 276; FELISBERTO, 2019)

¹³⁹ No século XI, foi fundada em sua homenagem a Ordem dos Antonianos (*Canonici Regulares Sancti Antonii* – CRSA), sendo então transformado em santo protetor das moléstias contagiosas, principalmente a peste. A representação iconográfica de Santo Antônio é de um homem idoso, de barba longa e vestido com o hábito da ordem. Iconografia pouco difundida no Brasil, os únicos exemplares encontrados na cidade de Ouro Preto estão nas duas igrejas de Nossa Senhora das Mercês de Baixo e de Cima. Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 147.

¹⁴⁰ Restauro da imagem de roca de Santo Antônio, do século XVIII, atribuída equivocadamente a padre Antônio Félix Lisboa, irmão de Aleijadinho – pertencente à Arquidiocese de Mariana/ MG. Fonte: (HYPÓLITO, 2012).

Foto 30: Santo Antão, a) Imagem com vestes, b) Imagem sem vestes; Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 27/05/2019

2.3.7. Senhor dos Passos, Capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale

Conforme o texto encontrado no testamento do Pe. Félix temos seguinte exposto:

[...] se acham algumas obras de imagens as quais procurando seus donos e pagando, serão entregues bem como uma do Senhor dos Passos que se ainda estiver em minha casa por meu falecimento será entregue ao Coronel Romualdo José Monteiro¹⁴¹, sem exigir alguma paga¹⁴².

¹⁴¹ Conhecido Barão de Paraopeba, (Congonhas do Campo, c. 1756 - Minas Gerais, 16 de dezembro de 1855). Coronel Romualdo José Monteiro de Barros foi um político brasileiro e presidente da província de Minas Gerais, de 10 de junho a 17 de julho de 1850. Proprietário de fazendas e ricas lavras, que se dedicou a mineração e indústria. BROTERO In: MARTINS, 2007, p.23.

¹⁴² Arquivo Microfilmado da Casa dos Contos. Ouro Preto. Acervo do Poder Judiciário. Rolo 2138.

Foto 31: Sede da Fazenda Boa Esperança,
Belo Vale, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 12/07/2013

Foto 32: Capela da Fazenda Boa Esperança,
Belo Vale, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 12/07/2013

A Fazenda Boa Esperança¹⁴³, que abriga ainda hoje uma capela de rica decoração e outrora pertencia ao Coronel José Monteiro, também conhecido como Barão de Paraopeba, situada na cidade de Belo Vale, Minas Gerais é atualmente administrada e tombada pelo IEPHA.

Foto 33: Interior da Capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale, MG: a) Retábulo, e b) Detalhe da imagem;



Fonte: IEPHA, 2007

¹⁴³ A Fazenda Boa Esperança, um importante exemplar da arquitetura rural, se localiza a 6 Km da sede do município de Belo Vale e a 87 Km de Belo Horizonte. A fazenda tem sua sede que data do último quartel do século XVIII. Em 1970, o governo estadual adquiriu a propriedade, e desta forma passou a integrar o patrimônio do IEPHA, Minas Gerais. A varanda do casarão edificado, sede da fazenda, abriga uma capela, cujo padroeiro é o Senhor dos Passos, uma escultura de roca posicionada no nicho central do retábulo. A sua sede foi edificada pela família Mendonça, sob comando do coronel José Monteiro. Fonte: <<https://www.otempo.com.br/cidades/fazenda-boasesperan%C3%A7a-ser%C3%A1-requalificada-1.1333126>> Acesso em: 05 dez 2019.

Apesar da ausência de documentação original e conforme aspectos visuais e estruturais da escultura em roca do padroeiro que ainda permanece no camarim do retábulo abrigado na capela na sede da fazenda, é bastante provável que a imagem seja a mesma declarada no documento de inventário, porém a talha do rosto é bastante distinta dos apóstolos, S. Pedro e S. Paulo, as únicas esculturas documentadas.

Foto 34: Senhor dos Passos: a) De frente; b) Em perfil



Fonte: Fábio Zarattini, 09/04/2019

As Fotos 34 a) e b) apresentam a imagem do Senhor dos Passos sem as vestes, de frente e em perfil.

2.3.8. Senhor Morto, dos Passos, São Benedito e Santa Ifigênia, Igreja Matriz de São Brás e Capela do Senhor dos Passos, São Brás do Suaçuí

Em dezembro de 1713, Dom Brás Baltazar da Silveira realizou a doação de uma quadra de uma légua a João Machado de Castanho que fundou um pequeno arraial na microrregião da serra do Espinhaço. O tão cobiçado ouro já fora encontrado ao final do século XVII, em 1694, nos arredores de Itaverava. O povoamento do arraial encontrou paragens junto a um córrego

denominado pelos indígenas por “Suaçuí”, que passou a ser chamado como arraial de Suassuhy¹⁴⁴. Posteriormente o arraial passou a ser conhecido como S. Brás do Suaçuí¹⁴⁵.

Foto 35: Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 07/05/2019

No que se refere a Capela do século 18, dedicada ao padroeiro S. Brás¹⁴⁶, filial de Congonhas do Campo, em 1728, conforme escritura de 13 de abril daquele ano, foi o sesmeiro Armando de Souza da Guarda quem constituiu o patrimônio inicial para a sua construção, que após reformas, alterou-se de curato a paróquia pela lei nº 471, de 1 de junho de 1850, conforme documento emanado por Dom Frei Manoel da Cruz, Primeiro Bispo de Mariana (GIFFONI, 2008). A paróquia da cidade é atualmente composta pela Matriz¹⁴⁷, situada no centro da cidade e acrescida de três capelas urbanas e quatro rurais.

¹⁴⁴ O nome do lugar foi tomado emprestado do ribeiro que corria na região, o Suaçuhy, que, segundo relato de autores é derivado das palavras índias *çuaçu*, cervo grande, e *hi*, água ou rio (Arthur Alvares de Alcântara Campos e outros) resultando, sua compreensão, em “aguada de cervos”. Há que ser objeto de pesquisa o nome do padroeiro agregado ao de Suaçuí. No nosso entendimento, a hipótese razoável de uma homenagem governador Dom Brás Baltazar da Silveira ainda carece de maior verificação. Pertencia, em sua origem, a freguesia de Congonhas do Campo e por decreto, a 14 de julho de 1832, foi desmembrado e anexado ao Brumado (hoje Entre Rios de Minas), que por esse decreto foi elevado a freguesia. (TRINDADE, 2004, p.33).

Fonte: <<https://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/media/images/historiasaobras.pdf>> Acesso em: 05 dez 2019

¹⁴⁵ Ao que tudo indica a origem do nome da cidade, pode ter se originado na escolha de “S. Brás”, um santo Católico, como patrono e protetor, ou, como homenagem ao devoto de S. Brás e doador da sesmaria que originou o arraial, Dom Brás Baltazar da Silveira. A primeira igreja da cidade situava-se à rua Francisco de Assis, distante 50 metros da igreja atual. Fonte: <<http://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/para-voce/nossa-historia/index.html>> Acesso em: 05 dez 2019.

¹⁴⁶ São presenciadas na cidade, de forma marcante ainda hoje, as tradições de festas religiosas como, por exemplo, a festa de São Brás, seu padroeiro, e os ritos da Semana Santa.

¹⁴⁷ Conforme o documento emanado pelo primeiro Bispo de Mariana, a igreja foi construída em 1864/65, conforme o estilo “espanhol - colonial”, composta de torre única. Já no século 20, em princípios da década de trinta, após uma reforma neste templo, alterou-se seu estilo, citando como exemplo dessas intervenções, a substituição da telha colonial pela de barro tipo marselhesa. Em 1753, falava-se de uma possível reforma da capela primitiva e conforme documento, na Cúria e Arquidiocese de Mariana, fotocopiado por Padre Gervásio Cunha, verificou-se uma licença para que se construísse a capela em louvor ao padroeiro S. Brás, filiando a paróquia de Congonhas canonicamente.

Foto 36: a) s. Efigênia e b) s. Benedito; Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçuí, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 07/05/2019

As Fotos 36 a e b, mostram as imagens de S. Efigênia e S. Benedito, que ocupam um retábulo lateral da Igreja Matriz de S. Brás. Imagens atribuídas à Félix Antônio Lisboa por Carlos Magno Araújo em 2015.

A igreja matriz da primeira metade do século 18 dedicada ao padroeiro S. Brás abriga de acordo com a história oral, peças atribuídas a Padre Félix. As imagens de S. Sebastião, S. Benedito, um “Cristo Morto, ou do sepulcro” e a imagem do Senhor dos Passos, pertencente a Igreja de S. Brás do Suaçuí, Minas Gerais, foram atribuídas a Pe. Félix Lisboa por Araújo (2013)¹⁴⁸.

Fonte: <<https://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/para-voce/nossa-historia/index.html>> Acesso em: 05 dez 2019.

¹⁴⁸ ARAÚJO (2013). Fonte: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml> Acesso em: 05 dez 2019

Foto 37: Cristo Morto, Igreja Matriz de São Brás, São Brás do Suaçui, MG



Foto 38: Senhor dos Passos, Capela do Senhor dos Passos, São Brás do Suaçui, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 07/05/2019

Foto 39: Fachada da Capela do Senhor dos Passos, São Brás do Suaçui, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 07/05/2019

A imagem do Senhor dos Passos encontra-se abrigada atualmente em um pequeno templo, construído provavelmente no século XIX, originalmente nomeado Capela S. João Batista, hoje denominada de Capela do Senhor dos Passos¹⁴⁹. Vide Foto 39.

¹⁴⁹ A Capela do Senhor dos Passos é uma construção singela de um só volume, construída em frente à Igreja Matriz a uma distância de aproximadamente 1 Km. Teve sua reconstrução em 1916 seguindo o projeto original. A única alteração foi a substituição da taipa pelo tijolo de barro. A Capela é uma peça fundamental na estruturação das comemorações da Semana Santa e da Festa de São João, festas de grande importância no município de São Brás do Suaçui. Sua importância artística também pode ser aqui apontada uma vez que exprime traços da arquitetura eclética, estilo que marcou época em todo o país, assim como abriga um rico acervo de bens móveis e integrados, alguns ainda da Capela primitiva e remanescentes de mestres do barroco.

Fonte: <https://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/patrimonio-cultural/2013/Sao_Bras_parecer_tecnico_Capela_Sr_Passos.pdf> Acesso em 10 dez 2019.

2.3.9. Senhor Morto, Dos Passos, Nossa Senhora das Dores, Igreja de Nossa Senhora da Piedade e Capela Nosso Senhor dos Passos, Pará de Minas

Pará de Minas, município brasileiro do estado de Minas Gerais, região Sudeste do país, localiza-se a oeste da capital do estado, distando desta cerca de 90 km. A exploração da área do atual município teve início na segunda metade do século XVII, após a abertura de um ponto de parada para bandeirantes que iam e vinham das minas de Pitangui, tendo alguns se afixado no local.

O Catolicismo se fez presente nesta cidade do oeste mineiro desde o estabelecimento dos primeiros habitantes, tanto é que a construção da Capela Nossa Senhora da Piedade no começo do século XVIII, por determinação de Manuel Batista, também conhecido como “Pato Fofó”, marcou o estabelecimento do arraial que se consolidou como distrito ao ser criada a Paróquia, em 8 de abril de 1846. A construção dessa capela oitocentista marcou o estabelecimento do arraial, que durante décadas se desenvolveu em função da agropecuária de subsistência e foi elevado à categoria de distrito em 1846, emancipando-se em 1859¹⁵⁰.

A construção templo que acabou por ser demolido no final dos anos de 1970, teve seu início em abril de 1899, obra inicialmente coordenada pelo Pe. Miguel Vital de Freitas Mourão, coadjutor do Vigário Paulino Alves da Fé, que contratara para o serviço o italiano Michel Michelini. A obra inaugurada na virada dos séculos XIX para o XX, dia 1º de janeiro de 1901 já havia sido reforma da antiga Matriz do segundo quartel do século dezoito¹⁵¹.

Silva (1998)¹⁵² exclamou o seguinte:

[...] a velha Matriz resultou de uma reconstrução da primitiva de duas torres [construída entre 1841 e 1849, de estilo barroco, de madeira e barro que existiu até fins do século passado [Século XIX] e que foi a primeira Matriz da Paróquia de Nossa Senhora da Piedade do Pará. Ao que tudo indica, do antigo templo foram aproveitados o altar da Padroeira [grifo nosso], e teto da capela-mor, parte do assoalho, a pia batismal, os 4 sinos, a grade que separava a nave principal da capela-mor, o lustre de cristal e o madeiramento (SILVA, 1998).

¹⁵⁰ Até o início do século XIX, o vilarejo era composto basicamente por fazendas de mercadorias, com grande parte da estrutura econômica baseada na produção de derivados da cana-de-açúcar, e se observa o estabelecimento e pequenas indústrias relacionadas ao setor têxtil. No decorrer do século XX, ganham impulso a indústria têxtil, o setor siderúrgico e as agroindústrias, configurando Pará de Minas como um dos principais polos estaduais da suinocultura e da avicultura.

¹⁵¹ Varela (2018), historiadora e diretora do Museu Histórico, Documental, Fotográfico e do Som de Pará de Minas, o MUSPAM, apresentou em artigo que trata da história e patrimônio da cidade, informações do livro de Mário Luiz Silva, que fornecem referências importantes a respeito da edificação religiosa que passou por reformas e ornamentação de seu interior, culminando com sua demolição total em abril de 1971.

¹⁵² Disponível em: <<https://museu.parademinas.mg.gov.br/o-divino-espírito-santo-da-antiga-matriz-nossa-senhora-da-piedade-de-para-de-minas/>> Acesso em: 05 dez 2019.

Vinte anos após a demolição da Matriz do século XIX, um novo templo religioso foi erguido em 1972, e em capela anexa, ainda é possível encontrar a remanescente imagem de um senhor do sepulcro do século XVIII, que jaz em uma cripta construída para sua conservação após ter sido restaurada recentemente em 2015 por Carlos Magno Araújo. Outras duas imagens de roca e semi-articuladas, um Senhor dos Passos e uma Nossa Senhora das Dores, que apresentam muita similaridade estética e técnica, se encontram dispostas em outra capela. A semelhança entre essas esculturas da cidade de Pará de Minas, que ao que tudo indica pertenceram a Matriz da cidade no século XVIII foram comparadas por Magno Araújo com outro grupo de imagens que pesquisou anteriormente em S. Brás do Suaçuí.

Foto 40: Cristo Morto: a) Frente, e b) Em perfil;
Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Pará de Minas, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 03/04/2019

Em entrevista ao periódico digital da *Radio Estilo* da Região de Pará de Minas, Araújo (2013) atribuiu ao Pe. Félix Lisboa a imagem semi-articulada do “Cristo Morto”, de 200 anos de idade aproximadamente, pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade em Pará de Minas¹⁵³.

¹⁵³Disponível em: <http://www.radiostilo.com/index.php/noticias/igreja/a-imagem-do-senhor-morto-esta-de-volta-ao-santuاريو-nossa-senhora-da-piedade?nocache=1501118879> Acesso em: 05 dez 2019.

Foto 41: Senhor dos Passos: Perfil e b) Frente, sem data, Pará de Minas, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 03/04/2019

Foto 42: Nossa Senhora das Dores: a) Frente, e b) Detalhe; sem data, Pará de Minas, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 03/04/2019

Por similaridade técnica e visual, as esculturas de um Senhor dos Passos, semi-articulada, e uma Nossa Senhora das Dores, de roca, foram identificadas em Pará de Minas e atribuídas ao mesmo autor da escultura já referenciada como "Cristo Morto ou do Sepulcro", da cidade de Pará de Minas, esculturas atribuídas anteriormente por Araújo (2013) ao Pe. Félix Lisboa.

É necessário considerar que o pesquisador não dispunha de documentos que assegurassem seus indícios, e assim, se ateu a considerar apenas às características semelhantes frente a morfologia das imagens. A tipologia da talha dos rostos, e membros, das esculturas Senhor dos Passos, do Sepulcro, e Nossa Senhora das Dores, tem de fato, grande similaridade entre si, e as esculturas

Senhor do Sepulcro e dos Passos, analisadas em S. Brás do Suaçuí. Após consulta ao Museu da cidade de Pará de Minas, o Muspam, foi encontrado em seus arquivos um livro de receita e despesa da demolida Matriz da cidade, iniciados em 1º de janeiro de 1853, em brochura de capa dura, 50 folhas pautadas, em bom estado de conservação apesar de ter algumas folhas soltas, e capa com pequenos danos no suporte em papel. Neste citado livro encontram-se registros manuscritos preciosos relativos as imagens do Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores e Senhor do Sepulcro e S. José a respeito de sua encomenda, datação e manufatura:

[...]para aprontar as imagens e alfaias necessárias para as procissões de Passos nesta Matriz de N.S. da Piedade de *Patafufo*, promovido isto pelo abaixo assignado.
Francisco Esteves Roiz

A assinatura se trata de Francisco Esteves Rodrigues. Na pág. 2 do registro da Despesa em janeiro de 1853, temos as seguintes notas:

Despesa e camara na viagem a Suassuy [São Brás do Suaçuí-MG] para mandar-se fazer as Imagens do N.S.r dos Passos e S.r do Sepulcro 6\$760; 162 af.as [folhas] de prata para o Diadema do Snr. Dos Passos a 180 – 28\$160 e outras despesas com a roupa dele, papel adamascado para forrar o sepulcro e outras despesas com o andor e a procissão; Ao Silvestre para fazer o Sepulcro 7\$000; Despesa com um próprio a Suassuy a saber se estavam prontas as Imagens 3\$840; Passaporte para o dito que ficou em \$360; Hum vidro d'água de Colônia p.^a por-se no Sepulcro \$360, etc.

No mesmo livro, em página sequencial, temos informações que tratam do Senhor dos Passos:

Importe da Imagem do Snr. Crucificado feita no Suassuy 300\$000; Dito da dita do Snr.dos Passos feita no Suassuy 150\$000; Duas esperas, 1 varão para o hombros, e 6 Cantoneiras tudo para o Senr.dos Passos 2\$480; Americano para uma alva p.^a o S.r dos Passos 1\$740; Caixão e encaixotamento para trazer as Imagens 6\$000; 3 e 1/2 duzias de fuguetes do ás, 5 duzias de bombas e um bombão, para a entrada das Imagens 19\$300; Huã salva de folha para se por esmollas \$600; Despesa com o sustento da condução das Imagens 11\$020; Dita com 4 camaradas para a mesma condução, a saber carreiros e camaradas 19\$290, etc.

Em anotação referente a 1875 temos registrada a benção da Capela do Senhor dos Passos e sua primeira missa:

No dia 16 de Julho de 1875 foi benta a Capelinha de Nosso Senhor dos Passos, pelo Frei Paulino de Fabre. A 13 de Novembro de 1875 foi celebrada a primeira Missa na dita Capella.”

Ainda na mesma página 3, são citados os registros dos tecidos utilizados: damasco, tafetá, nobreza, e ainda de retrós e galhão para o pália e estandarte, e ainda a informação do Importe do andor para o Snr.dos Passos no valor de 6\$000. Relativo a data de Janeiro de 1854, temos os seguintes registros a respeito do andor e estandarte manufaturados especificamente para a imagem de Senhor dos Passos:

[...]3 Cabeças torniadas para o estantarte, 4 pianhas para os ramalhetes do andor, e 4 Cabeças para as pontas das varas do andor 1\$360; 4 ganxos e cabos para os ditos 1\$320; 4 v.as de cadaço riscado para amarelhos do pália \$150, etc.

Na página adiante, consta o seguinte:

[...]o Feitio do diadema do Snr.dos Passos, e arco S.João, da prata para esse fim comprada 31\$840; Feitio da Cabeleira e cordão do Sr. dos Passos 7\$000; 7 e1/2. de sêra a enteirar para a Procissão da Collocação a 12 de Fevereiro de 1854 11\$250; 11 Cartuxos de amendoas para os Anjos da dita Procissão \$880; Cuz para o Calvario 2\$550; Ferros e caximbos para prender a Cruz, e ferros e carreteis para cortina do monte 2\$500.

Tal conjunto de informações citadas e presentes nesse livro de receitas e despesas indicam que as esculturas de Pará de Minas, o Cristo Morto, semi-articulado; o Senhor dos Passos, articulado e de vestir; e a Nossa Senhora das Dores, de roca e vestir inviabiliza a atribuição ao artífice Félix Lisboa, já que o mesmo faleceu em 1838. Tais documentos inviabilizam, portanto, não só as atribuições as esculturas de Pará de Minas, como também as esculturas de São Brás do Suaçuí, já que a semelhança visual entre as imagens é forte.

2.4. Mapeamento do Acervo de imagens de autoria e atribuição a Pe. Félix Lisboa

Ao examinarmos os documentos e estudos decorrentes na listagem de obras vinculadas ao sacerdote e escultor Félix Antônio Lisboa, foram criados um mapeamento e quadros esquemáticos de modo a sintetizar as informações obtidas na pesquisa.

Figura 14: Localização do acervo documentado e atribuído à Félix Antônio Lisboa em Minas Gerais.



Fonte: Esquema de Fábio Zarattini / <https://www.google.com/maps/place/Minas+Gerais>

O mapa ilustra a localização de obras identificadas e atribuídas ao escultor e Pe. Félix Antônio Lisboa. (FIG.14)

Quadro 1: Quadro esquemático das obras documentadas de Félix Antônio Lisboa

Município de origem	Templo/ local de origem	Templo/ local de proveniência	Obra	Data	Fonte
Ouro Preto (MG)	Museu Aleijadinho	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Antônio Dias	Projeto das Exéquias de Dom Pedro Pedro III de Portugal, Ouro Preto, MG	1787	Códice no 110, fls.116, Câmara de Vila Rica, “Receita e despesa”, Arquivo Público.
Mariana (MG)	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Projeto do Retábulo da Capela-Mor	1797	Livro de “Receita e despesa” da Irmandade do Carmo, Maço 02, fls.52, v.
Piranga (MG)	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Escultura de S. Pedro Apóstolo	1807	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro no 26 – Irmandade do Bom Senhor Jesus de Matosinhos do Bacalhau, Prat. T, Livro 30, fl.11, recibo
Piranga (MG)	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Escultura de S. Paulo Apóstolo	1807	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro no 26 – Irmandade do Bom Senhor Jesus de Matosinhos do Bacalhau, Prat. T, Livro 30, fl.11, recibo

Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, 20/08/2019

No primeiro quadro esquemático, foram indicados o município, local, templo de origem, título, data estimada de sua manufatura e data da obra de autoria de Félix Antônio Lisboa.

Quadro 2: Quadro esquemático das obras atribuídas de Félix Antônio Lisboa

Município de origem	Templo ou local de origem	Templo ou local de proveniência	Imagem	Data	Autor e data da Atribuição ou fonte	Autoria comprovável
Piranga (MG)	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Capela S. João Batista	S. Francisco Penitente	?	MIRANDA, 1984/85	sim
Piranga (MG)	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos	Nossa Senhora das Dores	1807	MIRANDA, 1984/85	sim
Ouro Preto (MG)	Museu Aleijadinho	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Antônio Dias	04 Leões de Essa	1787	SANTOS FILHO In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144	não
Ouro Preto (MG)	Igreja São Francisco de Assis	Igreja São Francisco de Assis	S. Francisco Penitente	?	MARTINS, 1974, p.378	não
Ouro Preto (MG)	Igreja São Francisco de Assis	Igreja São Francisco de Assis	S. Francisco do Amor Divino	?	MARTINS, 1974, p.378	não
Ouro Preto (MG)	Igreja S. Francisco de Assis	Igreja S. Francisco de Assis	S. Francisco do Amor Divino	?	MARTINS, 1974, p.378	não

Município de origem	Templo ou local de origem	Templo ou local de proveniência	Imagem	Data	Autor e data da Atribuição ou fonte	Autoria comprovável
Ouro Preto (MG)	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	S. Helena	Séc XIX.	SANTOS FILHO In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144.	não
Ouro Preto (MG)	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	S. Benedito	Séc. XIX	SANTOS FILHO In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144.	não
Ouro Preto (MG)	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	S. Antônio de Categeró	Séc. XIX	SANTOS FILHO In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144.	não
Ouro Preto (MG)	Igreja de S. Francisco de Paula	Igreja de S. Francisco de Paula	S. Francisco Penitente	Séc. XIX	SANTOS FILHO In: COELHO, 2005, p.140, 141, 144.	não
Ouro Preto (MG)	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	S. Antão	Séc. XVI	HIPÓLITO, 2012, p.8	não
Belo Vale (MG)	Capela do Senhor dos Passos, sede da Fazenda Boa Esperança	Capela do Senhor dos Passos, sede da Fazenda Boa Esperança	Senhor dos Passos	Séc. XIX	ZARATTINI, 2019	não
S. Brás do Suaçuí (MG)	Igreja de São Brás	Igreja de São Brás	Senhor Morto	Séc. XIX	ARAÚJO, 2015	não
S. Brás do Suaçuí (MG)	Igreja de São Brás	Igreja de São Brás	S. Benedito das Flores	Sec. XIX	ARAÚJO, 2015	não
S. Brás do Suaçuí (MG)	Igreja de S. Brás	Igreja de São Brás	S. Ifigênia	Sec. XIX	ARAÚJO, 2015	não
S. Brás do Suaçuí (MG)	Capela do Senhor dos Passos	Capela do Senhor dos Passos	Senhor dos Passos	Sec. XIX	ARAÚJO, 2015	não
Pará de Minas (MG)	Igreja Nossa Senhora da Piedade	Igreja Matriz de S. Brás	Senhor Morto	1854	ARAÚJO, 2015	não
Pará de Minas (MG)	Capela	Igreja Matriz de S. Brás	Senhor dos Passos	1854	ARAÚJO, 2015	não
Pará de Minas (MG)	Capela	Igreja Matriz de S. Brás	Nossa Senhora das Dores	1854	ARAÚJO, 2015	não

Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, 20/08/2019

Temos, portanto, um segundo quadro esquemático, o Quadro 2, que indica o município, local, templo ou local de origem, título, data estimada de sua manufatura, data da obra de atribuição de Félix Antônio Lisboa, o autor da atribuição realizada e a possibilidade de confirmação da atribuição.

3. ANÁLISE FORMAL DAS ESCULTURAS DE PIRANGA, MG

As obras documentadas essenciais no estudo da arte escultórica de Pe. Félix Lisboa que merecem atenção especial, são as imagens inventariadas de São Pedro e São Paulo Apóstolos presentes no Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, Minas Gerais¹⁵⁴. As citadas imagens são até o momento, as únicas documentadas com relação a autoria de Félix Antônio Lisboa, e, portanto, fundamentais para o estudo de seus estilemas.

3.1 Esculturas de São Pedro e São Paulo Apóstolos

A partir dessas esculturas é possível a caracterização formal, a determinação de estilemas, dados que assumiram a função de referencial imprescindível no trabalho de atribuição de obras do artífice Félix Antônio Lisboa. O principal foco das análises baseia-se na caracterização da talha em suporte madeira. Aspectos secundários como hagiografia básica específica dos santos em questão e sua iconografia no estudo de atributos, foram consultados para maior aprofundamento na decorrente identificação dos elementos encontrados.

Foto 43: Retábulo da Capela-mor do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, Piranga, MG.

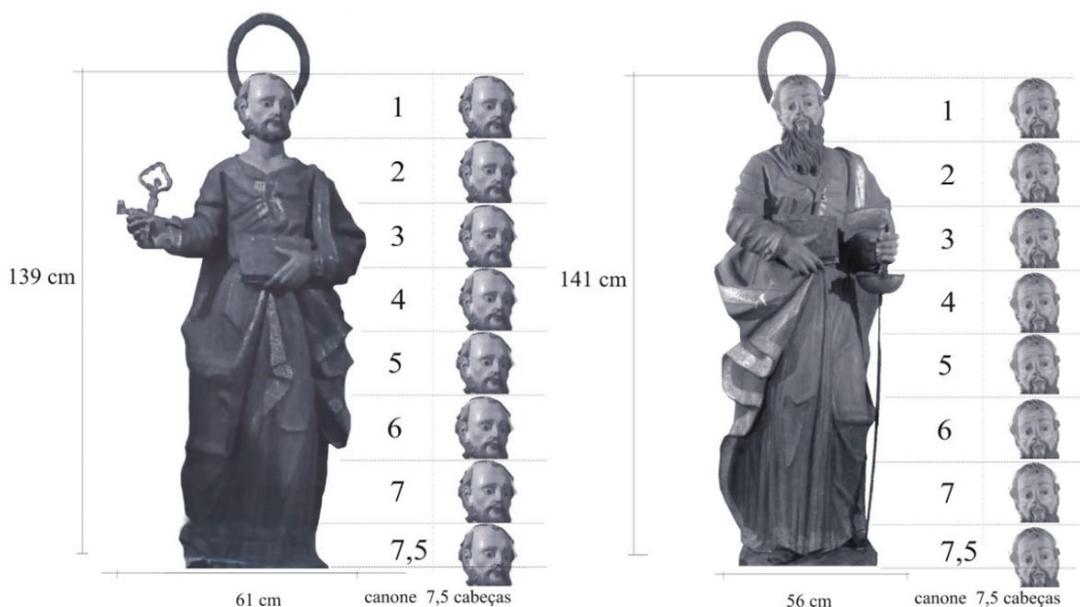


Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

¹⁵⁴ Esculturas São Pedro e São Paulo, inventariadas pelo IPHAN com os códigos MG/87.000.0013 e MG/97.000.0012

As duas citadas esculturas são de vulto¹⁵⁵, ou seja, em três dimensões, categoria utilizada frequentemente em representações figurativas. Apresentam 7,5 cabeças de cânone¹⁵⁶ madeira policromada e douramento com relevo¹⁵⁷ restrito aos barrados do panejamento. Quanto a técnica, podem ser classificadas como de talha inteira, ocas com tampa na parte traseira. S. Pedro, com 139 cm de altura e 71 cm de largura, e 30,5 cm de profundidade, e a S. Paulo, com 141 cm de altura, 56 cm de largura, e 41 cm de profundidade. As figuras retratadas são masculinas adultas, de idade avançada, com bigodes e semicalvas, S. Pedro apresenta barba curta, enquanto S. Paulo barba longa.

Figura 15: Estrutura em definição de cânones: a) São Pedro, e b) São Paulo



Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, fotos das fichas de inventário do IPHAN

¹⁵⁵ A escultura de vulto é uma técnica, que, contrariamente ao alto e baixo-relevo não está fisicamente ligada a um fundo, e sim colocada sobre uma base ou pedestal, o que permite que seja observável em 360°. Pode inclusive, receber acabamentos diferenciados nos ângulos de maior ou menor visibilidade.

¹⁵⁶ Cânone foi o título de um tratado sobre as proporções do corpo humano escrito pelo escultor grego Policleto em meados do século V a.C. Também foi o nome que ele deu a uma estátua que criou como ilustração de suas teorias. LEFTWICH, 1995. p. 38. Segundo as fontes antigas, Policleto escrevera em meados do século V a.C. um tratado teórico intitulado *Cânone* - uma palavra que significa simplesmente "regra" - versando sobre as proporções e beleza do corpo humano, e paralelamente o autor oferecera a público uma estátua como ilustração concreta de suas teorias. https://pt.wikipedia.org/wiki/Policleto_-_cite_note-37 Nem a estátua original nem o tratado sobreviveram. Do tratado só permanecem alusões na obra de outros autores. Galeno, em *De Placitis Hippocratis et Platonis*, deixou um fragmento sugestivo, mas até hoje de interpretação controversa. Diz ele que "A beleza... não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes, como por exemplo dos dedos uns para com os outros, estes para com a mão, está para com o punho, este para com o antebraço, este para com o braço, e de tudo para com tudo, como está escrito no *Cânone* de Policleto. Tendo-nos ensinado nesta obra todas as proporções do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma estátua, feita de acordo com os princípios de seu tratado, e ele chamou a estátua, assim como o tratado, de "*Cânone*". STEINER, 2002. pp. 39-40.

¹⁵⁷ Anteriormente era descrito pela técnica em *pastiglio*. COELHO, 2014, p.83.

Na análise da imagem de S. Pedro verificamos no corpo o posicionamento frontal, com ligeira flexão e cabeça levemente voltada à esquerda, enquanto S. Paulo de composição também frontalizada tem em seu eixo ligeira flexão e cabeça levemente inclinada à direita. Assim, é possível observar que as imagens no altar dialogam visualmente, tanto entre si, quanto convergem olhares ao expectador, no caso específico, aos fiéis na sua função litúrgica e devocional. O corpo assimétrico das imagens se apresentam em visão frontal, predominantemente vertical, com flexão suave dos membros superiores e inferiores em restrito movimento. A cintura é alta da qual caem duras e vincadas pregas, originadas no ponto central.

Em gestual sóbrio e solene¹⁵⁸, há uma flexão dos braços. A parte posterior das esculturas apresentam dobras no planejamento e manto que se apoiam no ombro direito e cobrem toda a parte traseira. Quanto aos atributos¹⁵⁹ que as imagens portam, S. Pedro segura um livro com sua mão direita, duas chaves cruzadas com a mão esquerda, enquanto, S. Paulo, segura uma espada de material metálico que se encaixa em sua mão direita e um livro com a esquerda.

S. Pedro pode ser representado segurando um livro que busca simbolizar toda a catequese, evangelização e formação dadas por ele e por seus sucessores, e chaves, que, cruzadas na mão direita da imagem reforçam a autoridade que ele tem da conexão entre a terra e céu. Aludem a autoridade que ele recebeu do próprio Cristo, que lhe disse: “Eu te darei as chaves do Reino dos Céus”. (Mateus 16, 19). (SCHENONE, 1992, p.610-614).

Quanto aos livros, de S. Pedro e S. Paulo, foram entalhados de forma fixa nas imagens analisadas¹⁶⁰. Na mão esquerda de São Pedro, temos um livro de lombada curva voltada para cima, de três nervuras, capa de cor vermelha e cortes dourados e na outra mão, duas chaves cruzadas de modelo arcaico e simples, também denominadas como de gorja ou gorje. Estas

¹⁵⁸ Sobriedade e solenidade – Sóbrio é quem não exhibe suas qualidades; se comporta de maneira serena; contido ou recatado; desprovido de afetações; sem enfeites exagerados: cuja cor não desperta atenção; de tom suave; s.m. Aquele é sóbrio; (Etm. do latim: *sobrius.a.um*). Solene é o que expressa relevância e seriedade; sério: de modo solene, e formal (Etm. do latim: *sollenmnis; solennis*).

¹⁵⁹ Por atributos, entendem-se os objetos que são dispensáveis para o reconhecimento da representação iconográfica da imagem. Esses atributos de santos poderiam vir entalhados na própria imagem ou em peças avulsas de madeira ou em metais preciosos. Os mais comuns de serem encontrados são: báculos, livros, pombos do Divino Espírito Santo, pequenas facas, punhais e espadas, balanças, palmas do martírio, flor-de-lis, torre, cálice, bastão, bigorna, boi, buquê de rosas, burro, cão, caveira, cavalo, cervo, cetro, chaves, chicote, cibório com hóstia, círio, concha, correntes, crucifixo, elmo, escada, escudo, flecha, galo, grelha, harpa, lança, lírio, rosário, serpente, setas na boca e ouvido, sineta, etc. As dimensões dos atributos e complementos são proporcionais ao tamanho da imagem.

¹⁶⁰ Não pode ser verificado se o livros entalhados, presentes nas imagens constituem-se blocos auxiliares.

chaves cruzadas e unidas foram entalhadas em um bloco separado para o encaixe na mão direita. Os aros dessas chaves são ornados com pequenas volutas distintas, em conformidade com a simbologia associada.

Foto 44: Atributos de São Pedro: a) Livro, b) Chaves



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Observa-se que além da perda do dedo mínimo da mão direita e em uma das chaves, atributo da imagem, falta especificamente a parte das extremidades com o aro de ornamento vasado em uma dessas chaves. Ainda em observação a respeito estado de conservação das imagens, consta das fichas de inventário, que possuem repinturas, mas não foram identificados o local dessas intervenções e se de fato ocorreram. As fichas¹⁶¹ apresentam informações mínimas e não apresenta mapeamento de danos nas ocorridos nas peças.

O percurso da iconografia paulina, iniciado já no século IV, indicam imagens de S. Paulo para o culto nas quais apresentam-no quase sempre de pé, com o livro das epístolas, tanto no Oriente como no Ocidente, e também com uma espada, sobretudo na Igreja Latina. A espada alude ao seu martírio, pois foi decapitado, ou também símbolo da palavra divina por ele anunciada, como diz a Carta aos Hebreus: “a palavra de Deus é viva e eficaz, mais penetrante que uma espada de dois gumes” (Hb 4, 12). (SCHENONE, 1992, p.610-614).

S. Paulo porta na mão direita um livro similar ao de S. Pedro, porém de capa mais escura, e na outra mão, uma espada que toca a base. A arma branca é de cabo reto, guarda-mão curvo e gume ou fio sem vinco e saliências.

¹⁶¹ As fichas originais preenchidas pelos técnicos do IPHAN específicas de cada imagem, foram anexadas a dissertação, com o título “ANEXO II”, p.179.

Foto 45 – Atributos de São Paulo: a) livro e b) espada



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Em análise do rosto das personagens, observa-se modelado oval e a policromia da carnção em nuances rosadas. A frente é estreita, uma marcação de volume em “Y” na união das sobrancelhas com o nariz.

Foto 46: Cabeça de frente: a) São Pedro e b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Os olhos são grandes, e merecem destaque na análise como estilemas do artífice. São ligeiramente retesados, ou seja, puxados. Iris apresentam um pequeno relevo e pupilas somente policromadas. Chama a atenção o formato ligeiramente convexo dos globos oculares.¹⁶² Os lacrimais são pouco perceptíveis. Na imagem de São Paulo percebe-se um certo desalinhamento entre os eixos dos olhos e face.

Foto 47 – Olhos da imagens: a) São Pedro e b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Os narizes apresentam-se retos e afilados, e os sulcos nasolabiais mostram-se bem definidos. As maçãs do rosto são bem salientes.

Foto 48: Cabeças em meio perfil: a) São Pedro e b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

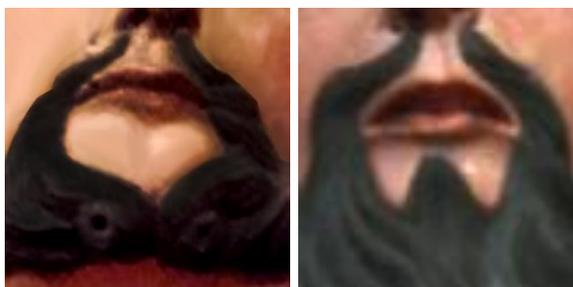
¹⁶² Pode ser sugerido o Exame de Raios X e prospecções na policromia para uma análise aprofundada dos presentes suportes. Inclusive, com o uso desses exames especiais o material de suporte dos olhos podem ser melhor identificados, ou seja, se receberam intervenção, se constituem parte da talha na madeira, se são de vidro ou outro suporte.

A boca apresenta linhas bem definidas, e cantos caídos, lábio superior carnudo, depressão sublabial acentuada, mento arredondado e pronunciado.

Ornando as cabeças das figuras se vê, como complemento, largas auréolas metálicas em latão, decoradas com o mesmo relevo entre elas. As auréolas acompanham o movimento das cabeças, em diálogo com a composição das imagens.

Ambas apresentam bigodes estriados que surgem da lateral externa das abas das narinas e emendam-se a barba.

Foto 49: a) São Pedro e b) São Paulo, região da boca, bigode e queixo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Enquanto S. Pedro apresenta barba curta com mechas bem definidas que seguem em mesmo sentido, sendo finalizadas em volutas assimétricas no queixo, em forma triangular invertido, S. Paulo apresenta cavanhaque triangular, com o queixo escondido devido a barba longa que cai em mechas bem marcadas em curvas e contracurvas, linhas que formam entre elas ângulos alternadamente salientes e reentrantes, ou seja, cachos com sentidos alternados de direção.

Foto 50: a) São Pedro e b) São Paulo, região das orelhas



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

As orelhas grandes estão a mostra, irregulares na parte interna do pavilhão auricular, com curvas internas das conchas e fossas em formato próximo ao da letra “C” e na parte inferior, os lóbulos são quadrangulares e de arestas retas.

Ambos semicalvos, com porções laterais de cabelos estriados, ou sulcados, e voltados para traz, apresentam um pequeno topete curto e mecha que cai sobre a fronte, S. Pedro, inclusive, com menor quantidade de cabelos no topo da cabeça. Tanto os cabelos, como as barbas e bigodes apresentam policromia em tom marrom acinzentado, no caso de S. Pedro e cinza escura em S. Paulo em associação à idade das personagens.

São Pedro tem seu pescoço a mostra, onde se vê a proeminência laríngea ou *pomo-de-adão*, enquanto S. Paulo tem pescoço encoberto pela barba.

Foto 51: pescoço de São Pedro



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

A anatomia do corpo está escondida, sendo apenas sugerida pelo movimento do panejamento que é o mais característico. Os ombros e ossatura são largas, e, com relação aos membros superiores, e pela sugestão do movimento, são robustos e se encontram flexionados. As posturas das personagens são espelhadas, e apresentam um dos braços voltados a frente e o outro pressionando a cintura.

Fotos 52: a) Mão esquerda de S. Pedro, e b) detalhe



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

As mãos e dedos das figuras apresentam formas alongadas e roliças, e suas unhas de bordas quadradas arredondadas.

Foto 53: Mao direita de São Pedro



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Fotos 54: a) Mão esquerda do São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 55: a) Membros superiores de S. Paulo: b) Detalhe da mão direita



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Foto 56: Estrutura de membros superiores e inferiores a) São Pedro, b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

No que diz respeito aos membros inferiores, os pés são dispostos em ângulo de 90° e, apesar de encobertos pelas vestes longas, uma das pernas indica estar ligeiramente flexionada enquanto a outra está estendida de forma a apoiar o corpo, ou seja seguem o contraposto¹⁶³, herança teórica observada nas esculturas greco-romanas citadas anteriormente.

Foto 57: Pés e peanhas a) São Pedro e b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

¹⁶³ O Doríforo, em grego *δορυφόρος*, lit. "lanceiro", de Policleto, é uma das mais conhecidas esculturas da antiguidade clássica e um dos primeiros exemplos do contraposto.

No panejamento, vestes talhadas com decoração e relevo sucintos. Vestem uma túnica de mangas longas e estofamento cinza azulado liso, que pode ser associada a indumentária de apóstolos. Em toda a circunferência visível das túnicas, e inclusive nas cinturas e lateral das virilhas, observam-se dobras caneladas e vincadas. Os mantos se apoiam em um dos ombros cobrindo a parte posterior das imagens.

Foto 58: Golas das túnicas: a) São Pedro, b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

As golas são angulosas e em cone ou formato de “v”. Conforme verificado nas fotos 58 a) e b) são encontrados pequenos botões dourados no peito e punhos.

Foto 59: Bordas dos punhos: a) São Pedro, b) São Paulo



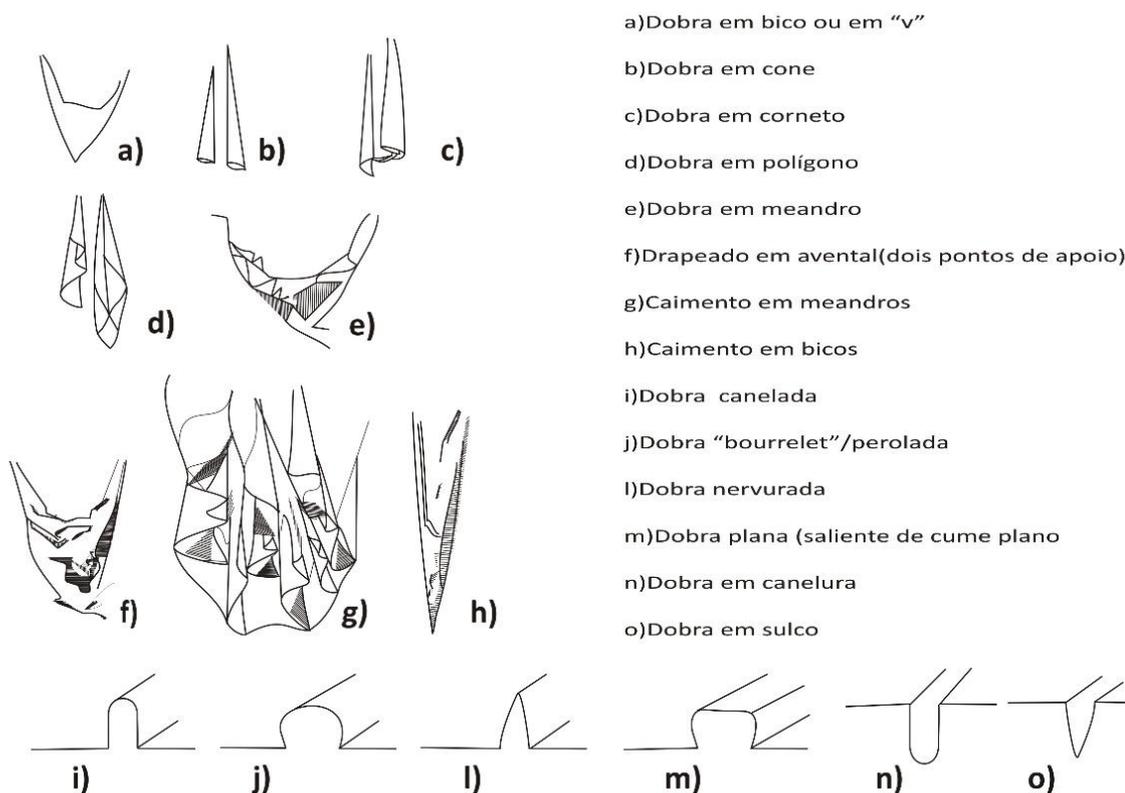
Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Bordas dos punhos e bainha ornadas em faixa dourada com elementos fitomorfos em relevo. FOTOS 59 a) e b).

Um cinto ou faixa estreita simplificada, contorna a cintura e prende inclusive uma dobra na ponta do manto à direita no caso de S. Pedro e a ponta do manto à esquerda, no caso de S. Paulo. Dessas pontas presas de seus mantos, surgem pregas caídas e duras, que pendem como

drapeados de *cornetos* ou *polígonos* bem vincados e em *zigue-zague* no caimento. Nas túnicas azuis dos apóstolos, no manto marrom de S. Pedro e no vermelho de S. Paulo encontram-se dobras volumosas terminadas com similar decoração de bordas em relevo.

Figura 16 – Léxico¹⁶⁴ ou gramática de drapeados aplicáveis no panejamento dos apóstolos

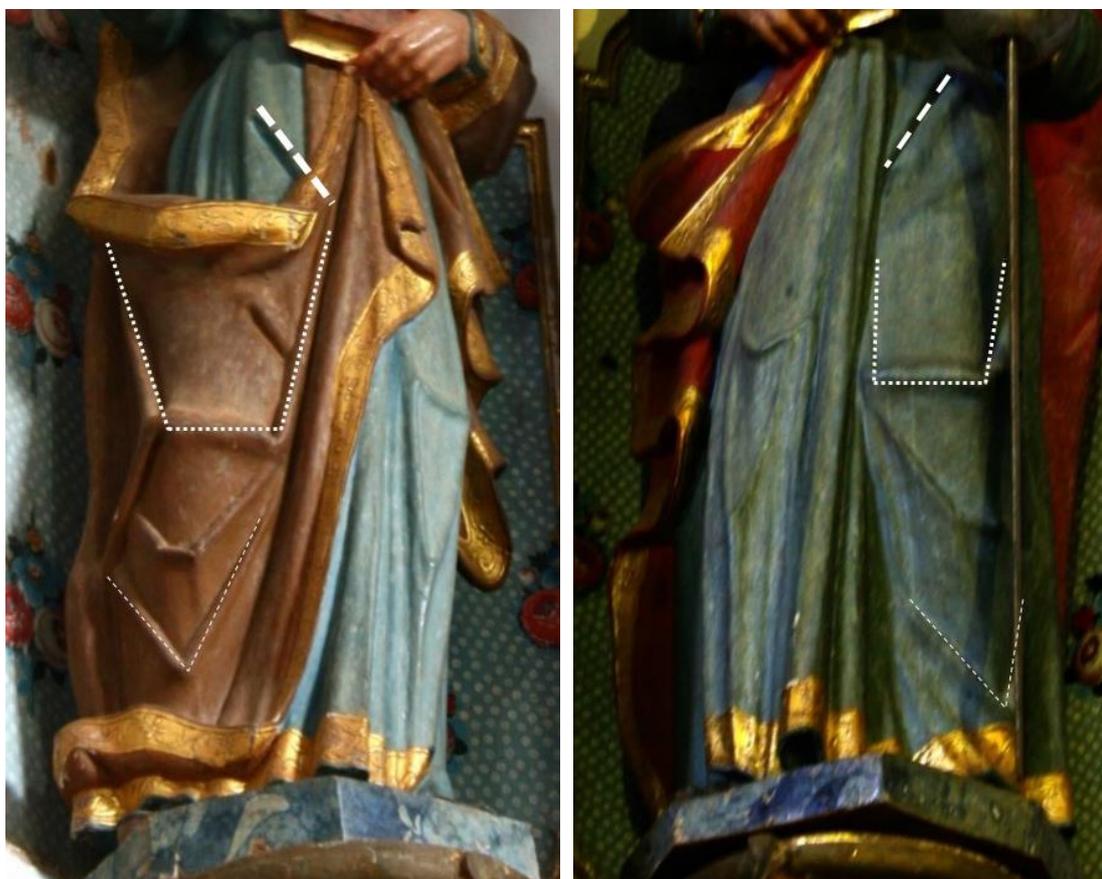


Fonte: Esquema do autor baseado em LEFFTZ, 2006

Conforme descrição proposta por Lefftz (2006, p.99 a 111), observam-se pregas horizontais bem marcadas na altura dos joelhos, além de ondulações, *dobras planas, caneladas e peroladas*, que surgem da cintura, conferindo dessa forma, uma ideia de movimento ou flexão dos membros inferiores.

¹⁶⁴ Léxico é um conjunto dos vocábulos aplicados para expressão de uma linguagem e significados

Foto 60: Panejamento: a) São Pedro, b) São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018

Na túnica há uma dobra plana bem larga e em forma de *letra “U”* na altura do joelho direito de S. Pedro, que pode ser referida como a *dobra em avental*, já que possuem dois pontos de apoio. São acrescentadas de duas ou três dobras em *meandro* e *bico em formato de “V”* na perna mais flexionada e *dobra em canelura* na virilha. Algo semelhante a essas dobras em meandro, porém de forma espelhada, ocorre com o joelho esquerdo de S. Paulo, porém a *dobra em “U”* se mostra na túnica e de maneira mais discreta.

As figuras calçam sapatos pretos de bico arredondado e sem nenhum detalhe específico. Apenas as pontas dos calçados se mostram visíveis abaixo das bordas de movimentação ondulada de suas túnicas e mantos.

Foto 61 - Cristo com a Cruz-às-costas, Aleijadinho, MG



Fonte: Fábio Zarattini, 10/02/2017

Lefftz (2006, p.99 a 111), sugere como exemplo de drapeados em bicos e meandros no panejamento, a imagem de Cristo com a cruz nas costas no Passo da Via Sacra de Congonhas e de autoria de Aleijadinho. Várias outras imagens produzidas para essa Via Sacra apresentam panejamentos com morfologia similar.

De fato, as pregas e caimentos observados, e a prega horizontal nos joelhos, são, de certa forma, recorrentes em outras esculturas do mesmo período. Porém ressaltamos aqui, que nas esculturas S. Pedro e S. Paulo, em particular, alguns desses drapeados do panejamento parecem estar em desacordo com a flexão dos membros inferiores dos corpos retratados. Estas pregas de caimento em polígonos e meandros são mais típicas de retratados em posições de maior flexão de pernas e articulações dos joelhos, ou mesmo sentadas.

Podem ser citadas esculturas como S. Francisco Penitente, S. Joaquim e Nossa Senhora das Dores, esculturas do Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, e atribuídas a Aleijadinho, ou mesmo o Profeta Daniel, presente no Adro da Basílica de Congonhas, MG, 1800-1805, escultura em cantaria, documentada de Aleijadinho e sua oficina, como exemplo de esculturas que apresentam esses drapeados em avental, meandro e bicos.

Foto 62: Imagens atribuídas à Aleijadinho: a) São Francisco Penitente, e b) São Joaquim



Fonte: WHITAKER, 2002, p. 30 e 32

Nota-se nesses exemplos, as esculturas S. Francisco e S. Joaquim, que a movimentação na estrutura corporal das figuras é mais perceptível pela volumetria de seus panejamentos é mais coerente com a movimentação exibida, e muito mais ricas em detalhes. A imagem de S. Joaquim exibe ainda uma torção de ombros, quadril e membros inferiores bem evidente.

Foto 63: Nossa Senhora das Dores



Fonte: WHITAKER, 2002, p. 52

A escultura de Nossa Senhora das Dores, está, inclusive em posição sentada, o que indica de forma mais compreensível, o motivo de existência da prega horizontal bem marcada na túnica e manto, região dos joelhos e pernas, já que se que se mostram bem dobradas.

Foto 64 - Comparação entre o apóstolo Daniel, Congonhas, MG e Apóstolos São Pedro e São Paulo



Fonte: Fábio Zarattini, Profeta Daniel, 28/05/2019; e apóstolos São Pedro e São Paulo, 16/09/2018

A título de comparação entre S. Pedro e S. Paulo com o profeta Daniel, imagens produzidas no início do século XIX, ou seja, de 1800 a 1805, temos que na prega horizontal, que se vê no panejamento das três peças, no profeta em cantaria especificamente, a movimentação da perna direita, e drapeados representadas no panejamento, tem o caimento com sucessivas marcas em *bicos e vincos de formato em “v”*, no local correspondente as regiões anatômicas da coxa, e a tíbia. A escultura tem de maneira alternada na indumentária, ainda uma série de dobras em *meandro, caneladas, planas, peroladas, canelura e vincos* na virilha.

As pregas horizontais encontradas nas esculturas de S. Paulo e S. Pedro, encontram-se em certas partes em desarmonia com a flexão percebida nos membros inferiores, demonstrando um certo exagero na sua utilização.

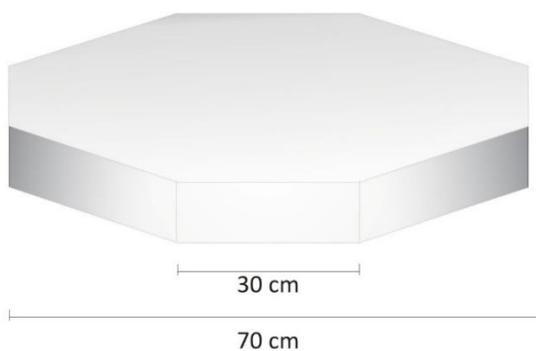
Foto 65: a) O Profeta Daniel, Adro da Basílica de Congonhas, MG, Aleijadinho, escultura em cantaria documentada e datada de 1800-1805, e b) Detalhe.



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019

O formato das dobras da indumentária do profeta Daniel tem mais harmonia e delicadeza em relação a flexão dos membros sugeridos no panejamento. O traço vincado e preciso, desta dobra horizontal, está em similaridade às outras dobras encontradas em toda a indumentária presente, efeito distinto do que se vê na vestimenta e estrutura corporal dos apóstolos, com dobras mais angulosas e simplificadas em detalhes.

Figura 17: Formato das peanhas



Fonte: Fábio Zarattini,

As bases, ou peanhas¹⁶⁵ de S. Pedro e S. Paulo conforme descrito nas fichas específicas de cada peça pelo IPHAN, são simétricas, não possuem chanfros, frisos, nem relevo e se apresentam em formato oitavado, ou seja, oito faces de dimensões similares, conforme típico da época, na adequação em acomodação em nichos retabulares. Estas bases além de formato idêntico, receberam similar policromia de marmorizado¹⁶⁶ em tons azuis. Devido a impossibilidade de removermos as imagens de seus nichos no retábulo para fotodocumentação, não puderam ser verificadas na parte inferior, se nelas existem encaixes, marcas ou inscrições de qualquer natureza.

3.2 ESTILEMAS

Estilema é a marca ou traço pessoal que se torna uma constante do estilo de um autor. Na escultura, são considerados *estilemas*¹⁶⁷, aquelas unidades mínimas que permeiam a obra de um artista e que necessariamente não são idênticas, mesmo porque as obras evoluem e estão sujeitas a mudanças iconográficas, formais e estéticas embutidas na linguagem da arte. Nas artes plásticas, é a presença repetida de formas representadas no conjunto da produção de um artista. Como termos também podem ser utilizados as palavras: cacoete, assinatura, caligrafia, que se referem aos traços ou sinais que identificam uma obra e um autor.

Temos nas imagens de S. Pedro e S. Paulo, imagens de vulto em talha inteira, ocas com tampa na parte traseira, 7,5 cabeças de cânone, madeira policromada e com douramento em relevo restrito aos barrados do panejamento, a recorrência de uma série de elementos a serem listados na tabela a seguir:

¹⁶⁵ Peanha. É um pequeno suporte moldurado de formas variadas, de planta circular, oval, quadrada, retangular ou poligonal.

¹⁶⁶ Técnica de policromia com intenção de ilusionismo pela semelhança com mármore, suporte e material mais nobre e valorizado que a madeira.

¹⁶⁷ Essas formas repetidas são chamadas de *cacoetes* ou *estilemas* (ELIAS, 2015, p. 66). Vícios do escultor. Marcas que se repetem, como uma assinatura do artista ou da oficina, podendo estar presentes nos detalhes da execução da escultura como: nas sobrancelhas, orelhas, lacrimal, dedos e unhas, e que são informações importantes para atribuições de obras de arte (SOUZA, 2017, p. 26-27).

Quadro 3 – Descrição das características formais das imagens de São Pedro e São Paulo.

	ESTILEMAS
Sobrancelhas	- Marcação de volume em “Y” na união das sobrancelhas com o nariz.
Olhos	- Olhos grandes retesados, formato ligeiramente convexo dos globos oculares;
Boca	- Boca, de cantos caídos, lábio superior carnudo e inferior fino, depressão sublabial acentuada.
Nariz	Narizes retos e afilados, sulcos nasolabiais vincados e maçãs do rosto salientes.
Orelhas	- Orelhas grandes irregulares na parte interna do pavilhão auricular, com curvas internas das conchas e fossas em formato próximo ao da letra “C” e lóbulos são quadrangulares e de arestas retas;
Bigodes	- Bigodes estriados que surgem da lateral externa das abas das narinas e emendam-se a barba.
Barba	- Barba longa que cai em mechas bem marcadas em curvas e contracurvas, linhas que formam entre elas ângulos alternadamente salientes e reentrantes, ou seja, cachos com sentidos alternados de direção; Cavanhaques em V, ou V invertido.
Queixo	- Mento arredondado e pronunciado;
Cabelos	- Cabelos estriados, ou sulcados, e voltados para traz, apresentam um pequeno topete curto e mecha que cai sobre a fronte.
Anatomia	- Cintura alta, anatomia do corpo escondida pelo panejamento. - Musculatura definida, ombros e ossatura largas.
Mãos e Dedos	-Mãos e dedos com formas alongadas e roliças, e unhas de bordas quadradas arredondadas;
Pernas e pés	- Pés dispostos em ângulo de 90° e, apesar de encobertos pelas vestes longas, uma das pernas indica estar ligeiramente flexionada enquanto a outra está estendida de forma a apoiar o corpo (contraposto);
PANEJAMENTO (Túnica e Manto)	- Vestes talhadas com decoração e relevo sucintos. Túnica de mangas longas e estofamento cinza azulado liso (Em referência à figura de apóstolos; - Golas angulosas e em cone ou formato de “v”. Pequenos botões dourados no peito e punhos, bordas dos punhos e bainha ornadas em faixa dourada com elementos fitomorfos em relevo; - Em toda a circunferência visível das túnicas, e inclusive nas cinturas e lateral das virilhas, observam-se dobras caneladas e vincadas. Mantos que se apoiam em um dos ombros cobrindo a parte posterior das imagens; - Pregas horizontais bem marcadas na altura dos joelhos, além de ondulações, <i>dobras planas, caneladas e peroladas</i> ; - dobra plana bem larga e em forma de <i>letra “U”</i> na altura do joelho;

Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, 20/12/2019

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O estado de Minas Gerais abriga um grande acervo de obras sacras que retratam o período colonial e seu rico patrimônio artístico. Apresentando um dos maiores conjuntos arquitetônicos brasileiros desse período, este estado exhibe grande diversidade de imagens, talhas, pinturas, objetos repletos de cultura, história e religiosidade. Com toda essa riqueza de acervo produzido é fato que inúmeros artífices ainda aguardam, praticamente no anonimato, e precisam ser pesquisados e redescobertos. Corroborando essa questão, observam-se frequentes referências de historiadores e críticos da arte que atribuem, equivocadamente, diversas esculturas do século XVIII, a Aleijadinho.

O propósito deste estudo foi justamente buscar a compreensão da atividade de Félix Antônio Lisboa como escultor sacro, além do ofício de religioso, atividade que mais desempenhou e de fato muito mais documentada. Dentro dessa perspectiva, pesquisou-se sua trajetória no sacerdócio, à primeira vista, sua ocupação mais relevante, visto que após sua formação no Seminário da Boa Morte, em Mariana, atuou como “presbítero de São Pedro”, no Clero Secular desde 1778 até sua morte, foi membro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões de 1782 a 1787, da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de 1781 até seu falecimento, ocupou o cargo de Mestre dos Noviços e Primeiro Definidor na Ordem Terceira Franciscana. De acordo com a ênfase desse e de outros estudos a ele direcionados, considerando principalmente os registros documentais e históricos de suas obras e demais atribuições realizadas, verificou-se também sua atuação na arte da talha.

Tendo em vista ao que ocorre com outros artistas coloniais, a atribuição de obras ao Padre Félix, um meio-irmão de Antônio Francisco Lisboa, foi dificultada pelo fato dos artistas de sua época não assinarem obras e, principalmente, pela escassez de fontes documentais, arquivos relativos aos contratos e recibos de receitas e despesas acordados entre as irmandades religiosas e os artistas que os vinculem a sua produção artística.

A pesquisa realizada fundamentou-se, portanto, em revisão da literatura e registros fotográficos coletados *in loco*, em busca de uma detalhada análise formal e técnica das obras. Nessa pesquisa foram reunidos dados a respeito de sua trajetória religiosa e artística, informações relativas ao artífice que o inserem como reflexo da Escola Mineira originada da herança técnica na oficina de Aleijadinho, seu irmão, e provável inspiração.

Após a análise de sua trajetória, e o estabelecimento das características de um grupo específico de esculturas em madeira policromada já documentadas, e outras obras a ele atribuídas, resultou na constatação de similaridades técnicas, estilemas, cacoetes de artista ou demais indícios que afirmam ou negam tais associações no processo de atribuição. Ao se focar na busca de documentos ou da observação das características visuais particulares, ou típicas de seu processo criativo como escultor, muitos trabalhos que a ele têm sido associados ao longo do século XIX e XX, pode-se afirmar que a maioria dessas vinculações e argumentações não foram embasadas em metodologia de análise formal específica de suas obras. Os poucos documentos disponíveis que fazem menção direta ou indireta ao seu nome, e que serviram como norteadores dessa pesquisa são de conteúdo pouco esclarecedor ou ambíguo. Ademais, são esparsas e pouco relatam sobre as datas, os serviços realizados, os parceiros, os encomendantes e em que circunstâncias foram produzidas.

Por meio de um estudo formal na compreensão das características da produção escultórica em madeira policromada e dourada, de Félix Antônio Lisboa, as imagens de São Pedro e São Paulo apóstolos, sua produção documentada, presentes dos nichos laterais do retábulo-mor do Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, em Piranga, antiga Vila de Bacalhau em Minas Gerais, se estabelecem como essenciais no processo de reconhecimento de seus traços formais estilísticos na definição da identidade de sua obra.

No que tange à análise morfológica enfatizada no entalhe, e em segundo plano, a policromia da peça, inclusive das peanhas extremamente similares, temos traços que colaboram com a dedução de que os autores de São Pedro e São Paulo sejam de um mesmo entalhador e mesmo policromador, pois são semelhantes na escultura e na cor.

A respeito da determinação das características relevantes no processo de análise de estilemas referenciais na identificação dessas obras ressaltamos que, respeitando a particularidade da iconografia aplicada especificamente, ambas possuem *cânone* por volta de 7 cabeças.

Na análise facial das imagens dos santos apóstolos, e em busca das semelhanças e traços característicos, observamos rostos ovalados, harmônicos e em equilíbrio entre as partes constituintes. A equivalência entre as duas imagens é nítida quanto aos traços e volumetria de sobrancelha, forma em “Y”, marcação das pálpebras, olhos retesados; nariz estreito, longo e afilado; bochechas salientes; sulcos nasolabiais vincados; queixo arredondado e pronunciado; bocas de cantos caídos com lábio superior carnudo. Os relevos dos pelos das barbas e cabelos

se mostram estriados, os topetes são bipartidos na testa, como vírgulas invertidas; os bigodes que nascem das abas das narinas; a barba que finaliza-se em rolos bipartidos no queixo, no caso de São Pedro, e, longa, no de São Paulo; os corpos posicionam-se em contraposto, e apresentam semelhantes flexões de cabeça; as mãos apresentam dedos encorpados e longos com unhas arredondadas e quadradas e pés em ângulo reto.

No panejamento anguloso, com gola em forma de *cone*, drapeada e aberta na altura do pescoço e colo; ressaltam-se as grandes dobras com caimentos *poligonais e angulosos* que Lefftz (2006) as chama como dobras em *cone, corneto, polígono e meandro*. Também se destacam a repetição da dobra em *forma de letra "U"* na altura dos joelhos, com duas ou três dobras em *caimento de meandro e bico* ou em *formato de "V"* logo abaixo em volta da perna mais flexionada; mantos são apoiados em um dos ombros e fixos no cinto a frente pela ponta definindo um drapeado *saliente em ziguezague*.

Contrapondo algumas das críticas depreciativas que o padre Félix recebeu em relação a qualidade de seu trabalho escultórico e dom artístico, realizada com certo exagero tanto por Bretas como pelos críticos e historiadores da arte, devemos refletir se essas avaliações são verídicas ou aplicáveis de forma genérica em sua obra.

Grande parte das esculturas atribuídas ao Padre Félix em Minas Gerais, não apresentam as características formais verificados em S. Pedro e S. Paulo. Dentre esses equívocos de atribuição, podem ser pontuadas o caso das esculturas S. Helena, que já havia sido atribuída à Aleijadinho, o S. Antônio de Categeró e o S. Benedito do Noto, presentes na Igreja de Nossa Senhora do Rosário; o São Francisco da Penitência da Igreja São Francisco de Paula; as imagens de São Francisco da Penitência e do Amor Divino da Igreja de S. Francisco de Assis, nas igrejas ouropretanas; o S. Benedito, a S. Ifigênia, o Cristo Morto e o Senhor dos Passos da cidade de São Brás do Suaçuí; o Cristo Morto, o Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores da cidade de Pará de Minas e o Senhor dos Passos da Capela da Fazenda Boa Esperança, Belo Vale. Verificou-se que os aspectos formais e estilemas presentes nessas obras citadas diferem consideravelmente daqueles apresentados como referências nas imagens documentadas, o que inviabilizou inclusive, análises comparativas aprofundadas. São visivelmente diferentes entre si, e relevantemente distoantes com os estilemas percebidos nas imagens documentadas. Assim, podemos considerar equivocada a associação de tais obras a autoria de Padre Félix.

Não obstante, apesar da lacuna de documentação e demais registros históricos como recibos e

inscrições, a Nossa Senhora das Dores e o S. Francisco Penitente, imagens do Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, que ademais se encontram no mesmo templo, apresentam diversas semelhanças estéticas e os mesmos estilemas analisados nas esculturas documentadas de S. Pedro e S. Paulo. Assim levantamos a hipótese destas obras serem também do Pe. Felix Lisboa, de acordo com os estilemas analisados.

Documentos como os recibos relativos aos projetos das Exéquias de Dom Pedro III de Portugal, em Ouro Preto, MG, de 1787 e do retábulo da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana, MG, de 1797; assim como, o registro do Livro de “Receita e despesa”, da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, em Ouro Preto, datado dos anos de 1826 e 27, em que Félix Antônio Lisboa recebeu por "incarnar a imagem de S. Francisco do Amor Divino e por olhos de vidro na mesma”, e o recibo de pagamento relativo a duas esculturas do santo patriarca, S. Francisco geram muitos questionamentos a respeito das informações contidas, o que nos indica que muito ainda está por ser esclarecido a respeito de sua produção, formação artística e possibilidade de trabalhos realizados em oficinas. Devido à escassez de obras documentadas ou reconhecidas como de sua autoria pela constatação da presença de seus estilemas, o mapeamento de sua produção, ainda se mostra complexo.

Por fim, esta dissertação baseada no uso de metodologia e análises críticas buscou contribuir na compreensão da história da arte brasileira e mineira, com ponderações e o levantamento de hipóteses sobre o acervo documentado da produção escultórica do artífice Félix Antônio Lisboa. Foram, portanto, questionados seu trabalho escultórico e atuais atribuições, em grande parte, ainda inadequadamente classificadas, conferindo a devida importância de seu legado na escultura mineira. A partir de imprescindíveis análises formais, buscou-se e o reconhecimento de seus estilemas, compreensão de sua obra artística, e no potencial estabelecimento de um futuro catálogo de sua produção.

Desta forma, espera-se que os resultados obtidos e as análises realizadas ao longo do trabalho sirvam como base para futuras pesquisas da imaginária mineira prossigam principalmente em busca de novos dados a respeito desse incompreendido escultor. Vale ressaltar a necessidade da continuação das pesquisas focadas no conhecimento de como atuou, já que ainda se fazem necessário a descoberta de novos registros que permitam conhecer se desempenhou seu trabalho restrito à produção de projetos conciliada à manufatura de esculturas, ou se atipicamente ocupou também a função de pintor e dourador, na carnação e estofamento de suas peças.

REFERÊNCIAS

Fontes Manuscritas

AHCC – ARQUIVO HISTÓRICO DA CASA DOS CONTOS:

Arquivo Microfilmado da Casa dos Contos. Ouro Preto. Acervo do Poder Judiciário. Rolo 2138.
ACVP\INV - Cartório do 10 Ofício de Vila Rica: Códice: M3n7.

ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA:

AEAM, Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana - Mariana – MG

AEAM, Processo de habilitação de genere. Ano 1778. Armário 3 nº 949.

AEPNSC-OP, Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões, 1818.
p.1

ARQUIVO HISTÓRICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO:

AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Entradas e Profissões (1746- 1791), MF: 186.

AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.

AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, Estatutos (1754-56), MF 204

APAD-Livro de Termos de Mesa-Termo de Doação da Capela-f.32/v. SOUZA (2013).

APM – ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO:

Livro de Entradas e Profissões da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. 1765-1794. Códice 2355. fl.94. Arquivo Histórico e Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto

Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto - Félix Antônio Lisboa -Livro de Registro de Batismo (1740-1774), folha 189v.

MUSEU ARQUIDIOCESANO:

Estatutos Municipaes da Ordem 3ª do Seraphim Humano e Glorioso Patriarca São Francisco da Cidade Mariana. Que por cômum consentimento de toda a ordem se mandarão fazer.

Aprovados e corrigidos pelo M. R. P. Ex custódio Fr. Ignácio da Graça Ministro Provincial da Nossa Província do Rio de Janeiro. No Anno de 1765. f. 71v Cap.41

ARQUIVOS DA ORDEM 3º DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DE MARIANA:

Livro de Termos da Ordem Terceira da Penitência - 09/08/1758 a 8/08/1880

Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco - 23/09/1790 a 04/10/ 1873

Livro de Termos 1828-1919 - f. 121v. 09/12/1900

Livro de Receitas e Despesas da Ordem 3ª de São Francisco de Assis, fls 5

Relatório do Episcopado de Mariana (Governo de D. Frei Manuel da Cruz) para a Sagrada Congregação do Concílio de Trento (1757). Pasta de D. Frei Manuel da Cruz. Armário 1. Gaveta 1. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

Deliberação da Ordem Terceira do Carmo, Sabará em 25 de Novembro de 1781

ARQUIVOS DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE VILA RICA:

Livro de Entradas e Profissões da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. 1765-1794. Códice 2355. fl.94. Arquivo Histórico e Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto

IPHAN- MG:

IPHAN- MG, Pasta 841 cx 201 de 1760 a 1761(1760)

Livro de Recibos da Ordem 3ª de S. Francisco de Mariana: IPHAN-MG, Pasta 842, Cx 201

Livro 2º de “Receita e Despesa” da ordem 3ª, fl. 128 da Igreja São Francisco de Assis in: MARTINS, 1974, p.378.

Livro 2º de “Receita e Despesa” da ordem 3ª, fl 154 da Igreja São Francisco de Assis in: MARTINS, 1974, p. 379.

Inventário de Manoel Francisco Lisboa - 1768

FONTES IMPRESSAS:

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral-Paulus: São Paulo, 1990.

BLUTEAU, R. **Vocabulario portuguez, e latino**. Lisboa: Pascoal da Sylva, 1721. v.8. 466

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, MICIII, s/d.

FONTES BIBLIOGRAFICAS:

ALVES Célio Macedo: **As virtudes do entalhador Francisco Xavier de Brito na decoração da capela-mor da matriz do Pilar em Ouro Preto e os funerais de D. João V**. In: XI Congresso Internacional d Escultura Devocional, 23 out de 2019

ALVES, Célio Macedo. **Em torno do nascimento de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. In: Boletim do Ceib V.18 N.58, Belo Horizonte: CEIB, 2014, p.5.

ALVES, Célio Macedo. **Uma singular família de entalhadores: os Meireles Pinto – Pai e filho**, In: Imagem Brasileira 6, Belo Horizonte, 2011.

ALVES, Célio Macedo. **Imagens e escultores do Vale do rio Piranga**. In: Imagem Brasileira 1, Belo Horizonte: CEIB, 2001, p.105.

ANDRADE, Francisco Eduardo de. **Fronteiras e instituições de capelas nas Minas, América potuguesa**. Revista América Latina em la História Económica, n.35, 2011.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Palestra proferida por Rodrigo Melo Franco de Andrade em Ouro Preto a 01/07/1968**, In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, N.º 17, 1969.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Igreja em São Brás do Suaçuí abriga peças feitas por irmão de Aleijadinho**, 2013 Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml> Acesso em 05 dez 2019.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. 2007.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. In: *Imagem Brasileira 3*, Belo Horizonte: CEIB, 2006.

ARAÚJO, Carlos Magno de. **Aspéctos preliminares do Levantamento e identificação da obra do “Mestre do Cajurú” e sua escola**. In: *Imagem Brasileira 2*, Belo Horizonte, 2003.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Aprendizes, oficiais e mestres das artes sacras paulistas**, 2011.

ARQUIDIOCESE de Mariana, Fonte: <<https://arqmariana.com.br/seminario>> Acesso em: 05 dez 2019.

ASSOCIAÇÃO dos Ex-Alunos dos Seminários de Mariana, Disponível em: <http://aexam-mg.org.br/Galeria-Arte-Sacra.php> Acesso em: 05 dez 2019

AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, 1976. 10v.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Co-edição. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro, Fundação Roberto Marinho, 1979.

AZZI, Riolando. **A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial**, In: *História da Igreja no Brasil*, 3ª edição, Edições Paulinas/Vozes, Petrópolis, Brasil, 1983.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **O Aleijadinho de Vila Rica**. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia: Edusp, 1988. 94 p. (algumas col.), 32cm. (Reconquista do Brasil, v.1).

BASTOS, Robrigo, 2010, publicação no Jornal Estado de Minas/Pensar In: SANTOS, Sandra Teles dos. **A escultura dourada e policromada de são Francisco de Paula**. Monografia de especialização, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BAZIN, Germain. **L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil**, Tome II, Paris: Librairie Plon, 1958.

BAZIN, GERMAIN. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.

BERENSON, Bernard. **Estética e história**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972. 257 p.

BETTIO, Silvana Mary. **Glossário de escultura**. 2018, Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2019.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 05 dez 2019.

BOSCHI, Caio César. **A Universidade de Coimbra e a formação intelectual das elites mineiras coloniais**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 4 (7): 100-111, 1991.

BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder. Irmandades Leigas e Política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

BOSCHI, Caio César. **O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRAGA, Paulo Drumond, **D. Pedro III. O Rei Esquecido**, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**, Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BREVE guia de apreciação dos chafarizes de Ouro Preto, Minas Gerais, **Medium**, 11 de maio de 2016. Disponível em: <<https://medium.com/@ouropretobrasil/breve-guia-de-aprecia%C3%A7%C3%A3o-dos-chafarizes-de-ouro-preto-9a5741281853>>. Acessos em 05 dez 2019.

BURY, Jonh. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. (org.) Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

CALDEIRA, A. **Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana**, Cad. Arquit. Urb., Belo Horizonte, N° 2, 1994.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **O Mecenato dos Leigos: Cultura Artística e Religiosa**. In: Arte sacra no Brasil colonial. Belo Horizonte: Edita C/Arte, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**, Editora Crisálida. Belo Horizonte, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes & FRANCO, Renato Júnio. **Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras** In: Tempo, v. 09,

n. 17, p. 193-215, 2004. AEAM - CRUZ, Dom Frei Manuel da. Relatório do Episcopado de Mariana à Sagrada Congregação do Concílio de Trento, 1757, 1, 1a, 17

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: cultura artística e procissão de cinzas.** Revista Imagem Brasileira, nº1, 2001.

CAMPOS, Ana Maria, O Divino Espírito Santo da antiga Matriz Nossa Senhora da Piedade de Pará de Minas, **Museu Para de Minas** Fonte: <<https://museu.parademinas.mg.gov.br/o-divino-espírito-santo-da-antiga-matriz-nossa-senhora-da-piedade-de-para-de-minas/>> Acesso em: 05 dez 2019.

CAPELLO, Nora. **Palladio e Roma.** In Machado, Nara & Mizoguchi, Ivan (orgs). *Palladio e o Neoclassicismo.* EdUPUCRS, 2006.

CARRATO, José Ferreira. **Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais.** São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1968.

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais, **Escola de Belas Artes, UFMG.** Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/cecor/cecor.html>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, **Apresentação.** Disponível em: <<http://www.ceib.org.br>> Acesso em: 12 dez 2019

CHARTIER, Charles. **Apresentação: Ceci n'est pas une biographie.** In Grammont, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.** Record, 2008.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** Editora da USP: São Paulo, p. 140, Estudo da escultura devocional em madeira, 2005.

CONCÍLIO DE TRENTO, edição do texto latino in J. G. Wesselad (ed.), Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini cânones et decreta, Regensgurg, Georg Joseph Manz, 1860, 3a ed., pp. 206-7 e 208-9. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais.** São Paulo: Ed. 34, (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura), 2005

DAMASCENO, Sueli. **Igrejas Mineiras: glossário de bens móveis.** Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura - UFOP, 1987.

DANGELO, André. **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,** 2006.

ELIAS, Lucienne. **Metodologia de leitura e análise dimensional aplicada no estudo das faces de 15 esculturas de Antônio Francisco Lisboa, mestre Aleijadinho.** 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

- ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1979.
- FALCÃO, Edgar Cerqueira. **As relíquias da terra do ouro**. São Paulo: Ind. Graphicars. 1958.
- FANTINI, Mara Solange. **Contribuição ao estudo do Mestre Piranga**. Belo Horizonte, 1990.
- FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto. **Apresentação**. Disponível em: <<http://www.faop.mg.gov.br/>> Acesso em 05 dez 2019
- FAZENDA BOA ESPERANÇA, **O Tempo**. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/fazenda-bo-esperan%C3%A7a-ser%C3%A1-requalificada-1.1333126>> Acesso em: 05 dez 2019.
- FELISBERTO, Bráulio Gomes. **Teodósio Bernardes da Fonseca: pesquisas recentes a partir das imagens da capela das Mercês e Perdões de Vila Rica**, In: Imagem Brasileira 10, Revista Eletrônica, Belo Horizonte: CEIB, 2019.
- FERREIRA, Delson Gonçalves. **O Aleijadinho**. 2. ed. ampliada e melhorada. Belo Horizonte: Rona Editora, 2001. 215 p.
- FERREIRA, Delson Gonçalves. **O Aleijadinho**. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. **Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Patrimônio de Origem Portuguesa**, 2012.
- GIFFONI, Luís. **Dom Frei Manoel da Cruz**. Ed. Pulsar, Belo Horizonte, 2008.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e indícios: morfologia e história**. Barcelona: Gedisa, 1989.
- GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Record, 2008.
- HALCÓN, F.. **Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano. O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia**, Vol. 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2016.
- HILL Marcos. **Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira**. Boletim do CEIB, v. 16, n.52, 2012.
- HILL, Marcos César Senna. **A Imaginária de Francisco Xavier de Brito: atribuição e especulação de mercado**. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB, 2001.
- HILL Marcos. **A erudição como importante fator para a análise da escultura luso brasileira do sec XVIII**. In: A arte no espaço atlântico do império português. Atas do III Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte, Evora, Universidade de Évora, 1997.
- HYPÓLITO, Elton. **Relatório das atividades de Conservação e Restauração da escultura policromada representando Santo Antão**. Relatório de Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, FAOP, 2012.

- HUBERMAN, Leo **História da Riqueza do Homem**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1986.
- HURWIT, Jeffrey. **The Doryphoros: Looking Backward**. In Moon, Warren (ed). **Polykleitos, the Doryphoros, and tradition**. University of Wisconsin Press, 1995.
- JARDIM, Marcio. **O Aleijadinho: uma síntese histórica**. Belo Horizonte: Stellarum, 1995.
- JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio**, SP, 2006.
- JUBRAN, Alexandre, **Elementos para a compreensão do desenho anatômico: uma metodologia do ensino do desenho dinâmico da figura humana para estudantes de artes visuais**, 2013. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/1859>. Acesso em 12 dez 2019.
- KELLY, Celso. **O profeta Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964. 131 p.
- LAMEIRA, F.. **Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c.1580 – c.1620). O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia**, Vol. 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, pp. 13.15. as/NOVA, 2016.
- LANGE, Francisco Curt. **História da Música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981. vol.5 p.198.
- LEFFTZ, Michel. **Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário**. Revista Imagem Brasileira, nº3, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**, Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LOPES NETO, A. L. **As Irmandades religiosas mineiras no período colonial**, 2010. 31 p. Artigo. (Especialização). Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, 2010.
- LUNA, Francisco Vidal, **Estrutura da posse de escravos em Minas Gerais:(1718)** In: Luna Francisco Vidal et al, **Escravidão em São Paulo e Minas Gerais**, São Paulo, Edusp-Imprensa Oficial, 2009.
- MAIA, Moacir Rodrigo de Castro. **Uma quinta portuguesa no interior do Brasil ou A saga do ilustrado dom frei Cipriano e o jardim do antigo palácio episcopal no final do século XVIII**. Hist. cienc. saude-Manguinhos vol.16 no.4 Rio de Janeiro, 2009
- MÂLE, Émile. **L'art religieux du XVII siècle**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1951.
- MARQUES, Edmilson Barreto. **A obra de Valentim Correa Pais como referencial para identificação de uma “escola” na região de São João del Rei e sul de Minas Gerais**. In: Imagem Brasileira 2, Belo Horizonte, 2003.

MARQUES, Edmilson Barreto. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria.** In: Imagem Brasileira 3, Belo Horizonte: CEIB, 2006.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: MEC, 2 v. in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, N.º 27, 1974,

MARTINS, Judith. **Apontamentos para a bibliografia referente a Antônio Francisco Lisboa.** In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, N.º 3, 1939.

MARTINS, Judith. **Subsídios para a biografia de Manoel Francisco Lisboa** in: *Revista do Serviço do Patrimônio e Artístico Nacional*, Ministério da Educação e Saúde, N.º 4, Rio de Janeiro, 1940.

MARTINS, Tarcísio. **Fazenda Boa Esperança** – Belo Vale. Belo Horizonte, 2007.

MENEZES, Joaquim Furtado de. **Igrejas e Irmandades de Ouro Preto.** Belo Horizonte: IEPHA 1975.

MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de ouro dos Santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MENDONÇA, Pollyanna Gouveia. **Os defeitos e os maus costumes: perfil(s) do clero no bispado do Maranhão setecentista.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História –ANPUH, São Paulo, julho 2011. Artigo Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida.> Acesso em: 05 dez de 2019.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa.** Belo Horizonte, Minas Gerais: Fino Traço, 2014.

MIRANDA, Selma Melo, **Arquitetura religiosa no Vale do Piranga**, in "Revista Barroco", nº12, Belo Horizonte. Imprensa Universitária, IEPHA/MG, 1984/85.

MONTEIRO, Sebastião. 1853. Biblioteca Mario de Andrade. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/tesouros_da_cidade/index.php?p=1096> Acesso em 05 dez 2019.

MORAES, Geraldo Dutra de. **O Aleijadinho de Vila Rica.** Monografias: Acervo Curt Lange São Paulo:1977.

MORELLI, Giovanni. Proemio. **Della pittura italiana.** Milano: Fratelli Treves, Editori, 1897.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MUSEU DO ALEIJADINHO, Disponível em: <<https://www.museualeijadinho.com.br>> Acesso em 05/12/2019

NARDI, Carolina Maria Proença; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **O mestre de Barão de Cocais e sua oficina**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

NARDI, Carolina Proença; QUEIROZ, Moema Nascimento. **Mestre de Barão de Cocais: uma “assinatura” revelada**. In: *Imagem Brasileira 2*, Belo Horizonte, 2003.

NEMER, José Alberto. **A mão devota: Santeiros populares nas Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2008.

NUNES, Verônica Maria Meneses. **Glossário de termos sobre religiosidade**. Aracaju: Tribunal de Justiça, Arquivo Judiciário do Estado de Sergipe, 2008.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. **Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia em Ouro Preto: religiosidade e rivalidade nas Minas Setecentistas**, 2011.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. **Considerações sobre os artífices e os artistas portugueses em Minas Gerais**. In: CEPESSE | Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2010. Disponível em: <http://www.cepese.pt/portal/en/publications/works/a-encomenda.-o-artista.-a-obra/consideracoes-sobre-os-artifices-e-os-artistas-portugueses-em-minas-gerais?set_language=en> Acesso em: 05 dez 2019.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana** / Myriam Andrade de Oliveira, Adalgisa Arantes Campos. – Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2 v. (Roteiros do Patrimônio ; 10). 2010.

OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. **A escola mineira de imaginária e suas particularidades**. In: COELHO, B. (Org.). *Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (org.) SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos (org.) SANTOS, Antônio Fernando Batista dos (org.) **O Aleijadinho e sua Oficina: Catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo: Capivara, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil**. In: AGUILLAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento, Arte Barroca*. São Paulo, Associação 500 anos Artes Visuais, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Padre Félix Antônio Lisboa**. In: *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, V.1, N. 2, 1996.

ORDEM FRANCISCANA SECULAR DO BRASIL – OFS. **Chagas de São Francisco**. Disponível em: (De *Stigmatibus sacris*, 1-4; ed. Quaracchi 1941, p. 202-204). In: <<http://www.ofs.org.br/noticias/itemlist/search?searchword=chagas+de+s%C3%A3o+francisco&categories=>>> Acesso em: 05 dez 2019.

PANOFSKY, Erwin - **Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da renascença in Significado nas artes visuais**. São Paulo Perspectiva, 1976.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII**, 2012.

PINTO, Virgilio noya. **O ouro brasileiro e o comércio anglo português**, 2a edição, São Paulo, Nacional, 1979.

POLLITT, J. J. **El Arte helenístico**. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid: Editorial Nerea, 1998.

PORTAL IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>> Livro de Belas Artes, Inscrição:247, 08-09-1939. Acesso em: 05 dez 2019

PORTAL IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1373> Acesso em: 05 dez 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO BRÁS DO SUAÇUÍ, **História do Município**, Disponível em:<<https://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/para-voce/nossa-historia/index.html>> Acesso em 10/12/2019,

QUINTÃO, Antônia Aparecida. **As irmandades de pretos e pardos em Pernambuco e no Rio de Janeiro na época de D. José I: um estudo comparativo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

QUITES, Maria Regina Emery; ALMADA Agesilau Neiva; HAMOY, Idanise Sant'ana Azevedo, SOUZA E SILVA, Maria Luiza Seixas de; CASTRO E SILVA Martha Maria de. **Dicionário de Judith Martins e sua relevância na análise do patrimônio escultórico em Minas Gerais**, 2017.

QUITES, Maria Regina Emery. **Conservação-Restauração de Imagens Devocionais: reflexão teórico conceitual aplicada à escultura em madeira policromada**, 2019.

QUITES, M. R. E.. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

QUITES, M. R. E. **Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará**. 1997. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) - Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1997.

QUITES, M. R. E. **As imagens escultóricas das Ordens Terceira Franciscanas no Brasil: um contraponto entre o programa iconográfico em Minas Gerais em Minas e no litoral**, 2008.

RADIO ESTILO WEB. **A Imagem do Sr Morto está de Volta**. Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida.> Acesso em: 05 dez 2019.

RAMOS, Adriano. **Aspéctos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais**. Revista Barroco. Belo Horizonte, n. 17, 1993.

RAMOS, Adriano. **Estudos indicativos da Obra do Mestre Piranga**. 2018. Disponível em: <<https://reliquiano.com/2018/08/20/escultura-barroca-de-minas-gerais-estudos-indicativos-da-obra-do-mestre-de-piranga-por-adriano-ramos/>>. Acesso em: 05 dez 2019.

RAMOS, Adriano. **O entalhador Luiz Pinheiro: um ilustre desconhecido da arte escultórica**. In: Boletim do Ceib, Belo Horizonte, V.22, N. 70, 2018.

RAMOS, Adriano. **Considerações sobre a obra escultórica de Mestre Piranga**, In: Imagem Brasileira 6, Belo Horizonte, 2011.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Manoel Francisco Lisboa**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1968.

REAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano: iconografia de los santos**. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2000.

RIBEIRO, Delmarí Angela Piranga, **Arquitetura religiosa e obras de restauração em Bacalhau: preservação e ação comunitária** / Delmarí Angela, Ribeiro, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. **A Igreja São José de Vila Rica**. VIII Anuário do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 1990.

RIBEIRO JR., W.A. **Doríforo**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/img.asp?num=0790. Consulta: 14/12/2019.

RIEGL, Alois, **Problemas de Estilo**. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1980; Idem, *Le Culte Moderne des Monuments. Son Essence et sa Genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

ROBERTSON, Martin. *El arte griego*. Capítulo 7. Alianza Editorial, 1993.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. 2011. Tese (Doutorado em Artes - Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A Singularidade da obra de Veiga-Valle**, Goiânia, 1983.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações Religiosas no Ciclo do Ouro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Vila Rica do Pilar**. Belo Horizonte: Editora Itatiaias, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

SAINT-HILAIRE, A. d. **Viagem ás nascentes do Rio São Francisco e pela província de Goyaz**. 1. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 78, 1937.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos, **Mestre de Sabará: Santeiro do Período Rococó Mineiro** in Boletim do Ceib, número 21, fevereiro de 2002. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 1996.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos in: **Aspectos da Imaginária Luso-Brasileira em Minas Gerais**. Belo Horizonte, Minas Gerais. In: Imagem BRASILEIRA Nº 1, 2007.

SANTOS, Angelo Oswaldo dos. **Cotidiano e contexto cultural nos passos de Aleijadinho, 2014**. Artigo Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/131>> Acesso em 05 dez 2019.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2 v.

SELINGARDI, Sérgio Cristóvão; TAGLIAVINI, João Virgílio. **O SEMINÁRIO DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE: MARIANA, MINAS GERAIS, 1750-1850** Revista HISTEDBR On-line Artigo Campinas, nº 57, p. 230-267, jun2014.

SERCK-DEWAIDE, M., “**Bref historique de l’évolution des traitements des sculptures**”. Bulletin do IRPA – Institut Royal Du Patrimoine Artistique. Bruxelles, 199/1998 (n. 27). Tradução para o português por B. Coelho, In: Boletim do CEIB – Centro de Estudos da Imaginária brasileira (v. 9, n. 31), jul. 2005.

SORGINE, Juliana. **Salvemos Ouro Preto: A campanha em benefício de Ouro Preto 1949-1950**. Rio de Janeiro, RJ, IPHAN, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc2_SalvemosOuroPreto_m.pdf> Acesso em: 05 dez 2019.

SOUZA, Ana Alvarenga de. **A Irmandade Mercês dos Perdões e a formação de identidades em sodalícios negros: Minas Gerais, 1763 a 1810**, 2013.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. **Prestígio, poder e hierarquia: A “elite dirigente” da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (1751 – 1804)**. Tese de doutorado em História, UFJF, Juiz de Fora, 2015

SOUZA, Marina Mayumi de. **Nossa Senhora das Dores: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de solubilidade**. 2017. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2017.

THE VICTORIAN WEB - **Sir Arthur Conan Doyle: A Biographical Introduction** Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/doyle/bio.html>> Consultado em 05 nov 2019.

TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o teatro da fé**. São Paulo: Metalivros, 2007.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)**: Dom Frei José da Santíssima Trindade; estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira, estabelecimento de texto e índices José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima, Ronald Polito de Oliveira. - Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais.

Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998.

TRINDADE, Dom Frei José da Santíssima. **Relatório Decenal à Santa Sé, 1827**

TRINDADE, Flaviano Pereira. São Brás do Suaçuí: no caminho do ouro, no caminho da história. Original datiloscrito gentilmente cedido pelo autor. 2004, Disponível em: <<http://saobrasdosuacui.mg.gov.br/images/historiasaobras.pdf>>. Acesso em 12 dez 2019.

TRINDADE, Raymundo. **Igreja das Mercês de Ouro Preto: documentos do seu arquivo**, in: Revista do Serviço do Patrimônio e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, N.º 4, 1959.

TRINDADE, Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto**. In: Publicações do Departamento do Patrimônio e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n 17, 1951.

TRINDADE, Raimundo. **Igreja das Mercês de Ouro Preto – Documentos de seu arquivo**. In: Publicações do Departamento do Patrimônio e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, nº 14, 1959

TRINDADE, Raymundo. **Arquidiocese de Mariana. Subsídios para sua história. 2ª Edição. I volume**. 1929.

TV CAMPOS DE MINAS. **São Joanense é escolhido para restaurar imagem esculpida pelo irmão de Aleijadinho**. Youtube, Jornalismo TV Campos de Minas, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kzoGqXaEKso>> Acesso em: 05 dez 2019.

VARELA, Ana Maria de Oliveira Campos. **O Divino Espírito Santo da antiga Matriz Nossa Senhora da Piedade de Pará de Minas**, 2018. Disponível em: http://www.muspam.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=378:2018-04-30-20-38-11&catid=36:textos&Itemid=89

VATICANO. **A Santa Sé**. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html> Acesso em: 05 dez 2019.

WIND, Edgar. **Arte y Anatomia**. Madrid. Tauros Ediciones, 1967.

WOLFFLIN, Heinrich; AZENHA JUNIOR, João. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção A), 2000.

WERNECK, Gustavo. Igreja em São Brás do Suaçuí abriga peças feitas por irmão de Aleijadinho, **Estado de Minas**, Minas Gerais, 22 de dez de 2013. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml> Acesso em 05 dez 2019.

WHITAKER, Renato e SALA, Dalton (Organizador). Editora: Pinacoteca, 2002.

BREVE GLOSSÁRIO DE TERMOS ELEMENTARES

BREVE GLOSSÁRIO DE TERMOS ELEMENTARES

Siglas:

ESPAÑHOL [*esp*]; INGLÊS [*ing*]; ITALIANO [*it*]; FRANCÊS [*fr*]

[Ab] Atributos; [At] Artífices; [Ap]; [Cv] Conservação; [Es] Escultura; [Eq] Equipamentos; [Et] Estilo; [Ig] Interior Igreja; [In] Indumentária; [It] Integrados; [Po] Policromia; [Rb] Elemento de Retábulo; [Rg] Termo de Religiosidade Sacra/Religioso; [Ta] Técnica Artística; [Tc] Técnica Construtiva; [Ab] Atributos; [De] Termo Descritivo; [Eq] Equipamentos; [Ic] Iconografia; [Or] Ornamentação; [Ou] Outros; e [Ta] Técnica Artística

ALTAR-MOR. [Ig] Altar principal de uma igreja, colocado no eixo da nave, geralmente ao fundo da capela-mor e de frente para a porta de entrada. Altar ou retábulo principal destinado às relíquias, orago ou santo padroeiro. (SILVA, 2000, p.37).

ATRIBUTO. *attribute [esp]*, [Ab] Símbolo, insígnia, distintivo ou qualquer elemento que auxilia na identificação de representações da iconografia cristã (DAMASCENO, 1987, p. 6). Na escultura, as imagens são representadas com os atributos particulares de cada personalidade que representam, por vezes amovíveis (IMC, 2011, p. 65). Elemento(s), objeto(s), animais, plantas, etc., que acompanha(m) as esculturas, em imagens de santos, de personagens sagradas, ou da mitologia, representam simbolicamente episódios das suas vidas¹⁶⁸.

CAMARIM. [Rb] Nicho ou vão, por cima ou na parte interna central do altar-mor ou de altares laterais ou do arco-cruzeiro, onde se arma o trono para exposição do santíssimo ou da imagem de um santo. Nas principais igrejas mineiras, os camarins são geralmente delimitados por *molduras ou perfis* em talha trabalhada, com pintura ou talha em baixo-relevo nos panos (superfícies) parietais (laterais) ou de fundo. O camarim é também chamado tribuna do trono (ÁVILA, 1979, p. 133).

CÂNONE. [Es] O termo cânone deriva do grego *kanón*, usado para designar uma vara que servia de referência como unidade de medida, já na língua portuguesa o termo, significa regra, preceito ou norma. São as medidas e proporções humanas que correspondem a um tipo ideal e que, quando aplicadas, resultam numa harmonia perfeita entre as diferentes partes do corpo (INSTITUTO, 2004, p. 113), (LANGLE, 2009, p.688).

Cânone de Lisipo - Lísipo, em grego: Λύσιππος. No século IV a.C., foi um dos mais apreciados escultores da época clássica grega. Realizou essa escultura estabelecendo seu próprio cânone da beleza, no qual estiliza a figura com oito cabeças, dando um caráter mais realista ao retrato, embora para alguns autores não aumente para oito cabeças, mas para sete e meia. É característico do novo cânone de proporções estabelecido por Lisipo, com uma cabeça um pouco menor (1: 8 da altura total, em vez de 1: 7 de Policleto) e maior e de membros mais finos¹⁶⁹.

Cânone de Policleto - Em seu livro *Canon*, ou "Cânone", datado provavelmente da metade do século V, o bronzista Policleto de Argos investigou as proporções clássicas da figura humana masculina. A harmonia baseava-se na simetria das diferentes partes do corpo, ideia que possivelmente envolvia algum conceito mensurável como: volume, forma, profundidade, comprimento, entre outros parâmetros. O Doríforo, imagem de um atleta nu com uma lança na mão, foi criado por Policleto em bronze para ilustrar o seu Cânone¹⁷⁰.

CAPELA. [Ig] Edifício religioso próprio ou qualquer outro recinto de mesmo fim, podendo ser de menores extensões, de pequeno porte, geralmente sem torres ou com apenas uma. Destina-se ao culto, tendo uso público ou privado. Para alguns estudiosos, do ponto de vista formal, não há diferença entre capela e igreja. Ambas podem ter o mesmo tamanho, o mesmo número de altares, batistério e coro. A distinção entre ambas é de caráter administrativo, segundo o direito canônico. A capela é desprovida de

¹⁶⁸ Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/glossario/ContentList.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2019

¹⁶⁹ Disponível em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0783>. Acesso em: 05 dez. 2019.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/policleto.htm>. Acesso em: 05 dez. 2019.

padre, não sendo sede de paróquia e estando fora da jurisdição da diocese e, portanto da paróquia (TRINDADE, 1998, p. 384). Assinalam os etimologistas que a palavra se origina de *capsa*, caixa em que se guardavam os ossos e relíquias dos mártires, formando então, capela (do latim *capella*) para designar o local em que esta caixa ou cofre era guardado. Desse modo, em sua origem, designava o oratório, em que os fiéis se reuniam para cultivar a memória dos santos mártires, tendo presentes suas santas relíquias. Em sentido geral, designa hoje todo o edifício consagrado ao culto, ou seja, o oratório ou igreja particular, sendo, assim, as capelas *sub dio*, segundo a expressão dos canonistas, para indicar que são separadas ou desapegadas de qualquer Igreja. Do mesmo modo, dá-se idêntico nome para anotar os oratórios particulares ou domésticos, existentes no interior dos mosteiros, dos palácios, dos hospitais, os quais não se consideram propriamente igrejas, embora neles se possa rezar o Sacrifício da Missa. Na linguagem religiosa, também se chama de capela a parte da igreja onde há altar, e a ela os canonistas chamam de *sub tecto*, porque se encontra debaixo do mesmo teto da igreja. No Direito antigo, as capelas eram administradas por um Administrador ou Provedor. E quando instituídas, em regra, vêm com os encargos de rezar missa, ou responsos, ou distribuir esmolas, pela alma do doador, por certo tempo, ou como se tenha estabelecido (NUNES, 2008, p. 35-36). 2. [Ig] Na nomenclatura eclesiástica, são também chamadas de capelas quaisquer templos que não sejam igrejas matrizes. 3. [Ig] Recinto de uma igreja com um altar (ÁVILA, 1979, p. 30).

CAPELÃO. [Rg] Em sentido amplo, capelão aplica-se para designar o eclesiástico ou padre, que serve, isto é, presta serviços religiosos, em uma capela ou em uma igreja, sem qualquer distinção de categoria. Desse modo, distingue-se do pároco, que tem a seu cargo a direção de toda uma paróquia na qual se compreendem todas as igrejas e capelas. O capelão é só de uma igreja ou só de uma capela (NUNES, 2008, p. 36).

CARNAÇÃO. *carnación, encarnaciones* [esp], *flesh color* [ing], *carnagione, carnato* [it], *carnation* [fr], [Po] Pintura cor de carne, ou cor da pele aplicada na parte desnuda do corpo das imagens. Nesse processo, a pintura era geralmente feita a óleo e polida (ÁVILA, 1979, p. 135). Técnica que visa imitar o aspecto da pele. A policromia da carnação era feita geralmente a óleo ou em têmpera oleosa, composta por várias camadas sobrepostas formuladas com pigmentos brancos, como o branco de chumbo, conhecido também como alvaiade, para conferir luminosidade; o vermelhão, sulfeto de mercúrio, um vermelho puro, brilhante e com boa cobertura, para dar o colorido, ambos distribuídos em muitas camadas, que proporciona o aspecto rosado da pele e tons amarelos e azulados em regiões da barba e veias (MORESI, 1994, p.133-138).

CARPINTEIRO. *carpinteiro* [esp] a *carpenter* [ing] *carpentiere* [it] *charpentier* [fr][At] O artesão ou oficial que trabalha com obras grosseiras de madeira, em construções ou outros fins. Existem diferentes classes de carpinteiro: de casas, de assemblagem, de machado, etc. (TEIXEIRA, 1995, p. 31).

CATAFALCO. [It] Estrado alto coberto de crepe sobre o qual se coloca o féretro ou representação de um esquife. O mesmo que *essa* (NUNES, 2008, p. 37). Estrado alto sobre o qual se coloca o ataúde ou a representação de um morto a quem se deseja prestar honras; *essa*. Um catafalco é uma plataforma ou caixa alta, muitas vezes móvel, usada como suporte do caixão ou esquife, ou do corpo do defunto durante um funeral cristão ou serviço religioso em memória do defunto. Após a missa de réquiem do rito católico romano, pode ser usado um catafalco para ficar no lugar do corpo na absolvição dos mortos, ou usado durante as missas dos mortos ou no Dia dos Fiéis Defuntos.

CENOTÁFIO. [ing] *cenotaph* [it], *cenotafio* [fr], *cénotaphe*, [Ou] Túmulo honorífico. Monumento funerário erigido em memória de um morto, mas sem conter o corpo. Distingue-se do túmulo, por estar vazio (THESAURUS, 2004, p. 40).

CHAGA. [Es] Representação de ferida aberta em imagem sacra, exemplos: Cristo Crucificado e São Francisco e Cristo. Também chamada de estigma.

COLUNA. [Rb] Elemento de sustentação com seção circular. pilar cilíndrico, dividido em base, fuste e capitel, que serve de estrutura e ornato dos retábulos alternando em geral com pilastras, ou elemento de sustentação de obras de arquitetura ou de mobiliário. Os tipos mais comuns de colunas das igrejas mineiras do século XVIII são: No estilo Nacional Português, a coluna torsa ou salomónica, espiralada, inteiramente em talha dourada, com sulcos ou espiras preenchidos com ornatos fitomorfos (cachos de uva, folhas de parreira, acanto, etc.) e zoomorfos (aves, geralmente fênix ou pelicanos); no Estilo Dom João V, as colunas torsas, com terço inferior estriado e motivos ornamentais mais discretos (folhagens, flores, etc.), em dourado ou policromia em branco e dourado, às vezes com a presença de anjos, que aparecem mais comumente nas pilastras ou nos remates do retábulo; no Estilo Rococó, as colunas com caneluras ou estrias verticais, policromia em branco e frisos ligeiramente dourados, ornatos delicados em formas *rocaille* e ausência de anjos (ÁVILA, 1979, p. 135-136).

CONSERVAÇÃO. [Cv] Segundo a Carta de Cracóvia³⁰⁴ é o conjunto das atitudes de uma comunidade que contribuem para perpetuar o patrimônio e os seus monumentos. A conservação do patrimônio construído é realizada, quer no respeito pelo significado da sua identidade, quer no reconhecimento dos valores que lhe estão associados. Assim sendo, são todas as ações e medidas utilizadas que tenham como objetivo a salvaguarda do patrimônio, assegurando desta forma o seu acesso às gerações futuras. A Conservação engloba a Conservação Preventiva, a Conservação Curativa e o Restauro. Sobretudo, e mais importante, estas medidas e ações deverão respeitar o significado e as propriedades físicas do bem cultural ao qual são aplicadas. Consiste numa ação direta sobre os bens culturais procurando alcançar o seu equilíbrio físico-químico, anulando os processos de degradação (QUEIMADO, 2007, p. 83). Conjunto de procedimentos e medidas de variadas naturezas (administrativa, técnica, etc.) de natureza permanente que visa salvaguardar e assegurar a proteção contra agentes de deterioração os bens culturais em suas diversas categorias, considerando tanto a obra de arte quanto seu testemunho histórico¹⁷¹. A conservação abrange as atividades que visam adotar medidas para que um determinado bem experimente o menor número de alterações durante o maior espaço de tempo possível¹⁷².

CONSERVAÇÃO CURATIVA. [Cv] É o conjunto de ações e medidas aplicadas diretamente sobre um bem cultural e que tem como objetivo estabilizar os processos nocivos presentes e reforçar a estrutura desse mesmo bem. Estes procedimentos só se levam a cabo quando o estado de fragilidade dos bens é evidente ou se encontram num estado de deterioração avançado, num ritmo elevado, podendo perder-se assim num tempo relativamente curto. Neste caso, as ações que se aplicam podem modificar o aspeto original ou anterior dos bens.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA. [Cv] Consiste, tal como na Conservação, em todas as medidas e ações que tenham o objetivo de evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas de material. A atuação realiza-se sobre o contexto ou área circundante ao bem em questão, são ações e medidas indiretas, pois não interferem com a sua estrutura e materiais, e assim sendo não modificam a sua aparência. Contudo, o emprego regular destas ações que ajudam a evitar a degradação é variável e aplicado conforme o grau de conhecimento dos técnicos de que dispõe a instituição. Nos museus estes comportamentos costumam ser exercidos de forma adequada, refletida e periódica. De acordo com ICOM-CC – 15ª Conferência Trienal³⁰⁸, alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registo, armazenamento, manipulação, embalagem e transporte, controle das condições ambiente (luz, umidade, contaminação atmosférica e insetos), plano de emergência, educação do pessoal, sensibilização do público (FÉLIX, 2013, p. 10). É o conjunto de medidas que visam a prevenção e o retardamento do inevitável processo de degradação e envelhecimento a que estão sujeitos os bens culturais. Desta forma, deve ser uma das prioridades de um museu pois atesta a estabilidade dos acervos, permitindo o seu estudo, divulgação e exposição desses

¹⁷¹ MUSEU de Astronomia e Ciências Afins – MAST/CNPq. Política de Preservação de Acervos Institucionais. Rio de Janeiro, 1995. p. 31

¹⁷² Disponível em: <<http://gestaoderestauero.blogspot.com.br/2013/05/glossario-de-conservacao-do-patrimonio.html>>. <http://www.museunacional.cat/es/calvario>.

mesmos bens.

CONSISTÓRIO. [Ig] Sala localizada geralmente na parte posterior das igrejas, no piso superior, acima da sacristia, destinada a reuniões e assembleias religiosas (TRINDADE, 1998, p. 386). Também chamado *sala da mesa*. 310 Assembleia de cardeais, presidida pelo papa. Assembleia dirigente de rabinos ou de pastores protestantes (NUNES, 2008, p. 41).

CONTRAPOSTO. [Es] Atitude ou pose da figura humana em que há uma contraposição de partes do corpo (parte superior virada para um lado enquanto a inferior se volta para o outro, partes em tensão, outras distendidas). O contraposto foi desenvolvido pelos escultores gregos na época clássica e voltou a ser empregue a partir do séc. XVI e, sobretudo durante o Maneirismo¹⁷³. Posição do quadril - Posição em pé em repouso, na qual o peso do corpo é quase completamente transportado em uma perna, que permanece em extensão como uma coluna, enquanto a outra perna, dobrada, é levada um pouco para frente ou para trás para garantir equilíbrio. A perna sobre a qual o corpo repousa é chamada de PERNA PORTANTE, OU DE SUPORTE, e a perna flexionada é denominada PERNA LIVRE. A posição do quadril determina uma assimetria das duas metades laterais do corpo e causa uma protrusão do quadril correspondente à perna de apoio. De acordo com a orientação comparativa do eixo do torso e do eixo da perna de apoio, existem dois tipos de posicionamento de quadril (n. M.) ou movimento que traz o quadril. O quadril é CONCORDANTE quando o eixo do tronco é vertical ou inclinado na mesma direção que o eixo da perna de apoio, e o quadril é CONTRÁRIO quando o eixo do tronco é inclinado na direção da perna portante ou de suporte. Neste último caso, a projeção do quadril aumenta, bem como a obliquidade da perna de apoio, que se inclina para cima e para fora. Esta posição também determina uma inclinação na direção oposta do eixo dos ombros e dos quadris. No quadril, o ombro colocado acima da perna que suporta o corpo volta a subir. Esse quadril foi chamado de *CONTRAPPOSTO* pelos italianos (BAUDRY, 1990.p.694).

CURA. [Rg] Pároco, prior, coadjutor. Sacerdote que tem um benefício com encargo de doutrinar e dirigir espiritualmente certo número de fiéis (TRINDADE, 1998, p. 386).

DEVOCIONAL. [Rg] É a demonstração da devoção e admiração por algo ou alguma coisa, normalmente relacionado com aspectos religiosos. No âmbito religioso, devocional é o período de tempo que uma pessoa separa para se dedicar a Deus, ou seja, fazer orações, agradecimentos, leituras e discussões sobre a Bíblia¹⁷⁴.

DRAPEADO ou DRAPEAMENTO. panos, ropaje [esp], to drape [ing], panneggio, panneggiamento, panneggiatura [it] drapé, draper [fr] [Es] Tratam-se da disposição ou distribuição de um conjunto de pregas, dobras, vincos ou plissados dos panejamentos e das vestes das esculturas, de acordo com as tensões e os caimentos do tecido. Principalmente nos drapeados de esculturas humanas, a dobra resulta de uma saliência do tecido em relação a seu plano. A dobra forma uma prega, e o drapeado é composto por um conjunto de dobras formadas por uma ou por várias partes do tecido. As dobras do drapeado são muitas vezes ligadas umas às outras em seqüências. A natureza e o tratamento do tecido desempenham naturalmente um papel importante na execução do drapeado. Este poderá ser caracterizado principalmente como macio, seco, plano, pictural (LEFFTZ, 2006, p. 109). Existem diversas formas de representações dos drapeados sendo diferenciados de acordo com as dobras (BAUDRY; BOZO; CHASTEL, 1990, p. 699-703). [In] Efeito de pregas sucessivas feitas no tecido, por diversos processos. Dobra permanente de um tecido formando dobras de diferentes larguras e diferentes ângulos. Na escultura essas pregas são entalhadas para dar movimento ao panejamento. [Es] O traçado das pregas representadas numa imagem ou numa escultura pode ser muito variado, tentando imitar a realidade ou ser distribuído arbitrariamente. O estudo deste traçado entra em grande parte na apreciação estilística

¹⁷³ Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/glossario/ContentList.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

¹⁷⁴ Disponível em: <<https://www.significados.com.br/devocional/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

das obras esculpidas; os historiadores de arte utilizam várias denominações para distinguir os diferentes tipos de pregas de acordo com o traçado, o relevo ou a sua distribuição: pregas em —VI, pregas em voluta, pregas enfunadas, pregas aplanadas, pregas caneladas, pregas em leque, pregas em aba, etc¹⁷⁵. [Es] Modo de dispor ou representar o panejamento com pregas ou dobras (TEIXEIRA, 1995, p. 39), em pintura ou em escultura.

ENCARNAÇÃO. *Encarnación* [esp], *flesh tone* [ing], *carnagione* [it], *carnation* [fr], [Po] Do latim *incanatio*. Pintura feita nas imagens que imita a cor da pele humana. (TEIXEIRA, 1995, p. 41). É a parte do colorido que imita a carne, ou todas as partes nuas do corpo ou corpos humanos, representados em quadros ou em vulto. As carnes são suscetíveis de uma infinidade de gradações de tons, se a pele é fina, transparente, mais ou menos colorida pelo sangue que corre debaixo da epiderme. Em escultura é também usado e aplicado este termo para exprimir o colorido ou encarnação que se dá às imagens do culto católico. Há duas espécies de encarnação: uma chamada de polimento, outra de pincel (RODRIGUES, 1875, p. 154). Também referido como **CARNAÇÃO**.

ERUDIÇÃO. [Tc] Além da diferenciação por função, as imagens diferem com relação a sua fatura, podendo ser classificadas como eruditas, populares e de fronteira. As imagens eruditas seguem um cânone ou um programa específico relacionado ao seu estilo.

ESCULTURA. *escultura* [esp], *sculpture* [ing], *scultura* [it], *sculpture* [fr], 1. [Es] Por definição, uma escultura é um objeto artístico tridimensional que ocupa um determinado espaço com os seus volumes (INSTITUTO, 2004, p. 17). [Ta] Arte de representar em vulto ou relevo (TEIXEIRA, 1995, p. 44). Arte de esculpir, arte feita por escultor, estatuária. Arte de modelar em gesso, em barro, cera, estuque, ou de arte de esculpir em madeira, pedra, marfim ou de fundir em metais, estátuas, baixo-relevos e outras obras em vulto. Além da estatuária e da escultura propriamente dita, compreende a parte principal, que é a plástica ou a arte de modelar, a moldagem, a cinzelagem, e mesmo algumas vezes a arte de fundir. A arte da escultura é antiquíssima, mas a sua origem é duvidosa. A verdadeira escultura nasceu na Grécia, e atribui-se a Dédalo a primeira invenção da arte, que é contestado por vários escritores. Os gregos cultivaram ao mesmo tempo, a estatuária e a escultura ornamental, inventaram a *toreutica*, que consiste em formar uma estátua com partes separadas. Os escultores começaram a trabalhar em barro ou argilla, e em cera, matérias muito brandas e flexíveis, passaram depois a trabalhar em madeira e marfim, e posterior em pedra e mármore (RODRIGUES, 1875, p. 167-168). Seus materiais: madeira, mármore, marfim, metal, alabastro, pedras, pedra sabão, gesso, barro, etc. A escultura compreende a estatuária, e a escultura de ornamentos. De acordo com os objetos esculpidos e da sua identidade funcional, isto é, os significados e as funções de uma escultura isolada (seja ela uma estátua ou uma imagem religiosa), de um grupo escultórico, de uma escultura ornamental, de um objeto heráldico esculpido, de qualquer relevo que se relacione com uma parede, de uma escultura aplicada no interior ou no exterior de um espaço arquitetónico, de um conjunto escultórico reunido num retábulo, ou de um monumento funerário, são obviamente diferentes, portanto, é possível fazer uma divisão em quatro subcategorias (INSTITUTO, 2004, p. 19): Escultura Arquitetónica, de Vulto, Funerária e Heráldica.

ESCULTURA DE VULTO. [Es] Com base no conceito escultórico de **vulto** e nas diferentes funções que ele tem. A escultura de vulto ou vulto redondo, é uma técnica de escultura em três dimensões, que, contrariamente ao alto e baixo-relevo não está fisicamente ligada a um fundo (e sim colocada sobre uma base ou pedestal) e é observável de qualquer ângulo, mesmo que a parte posterior não tenha sido terminada (como por exemplo Hermes e Dionísio ou algumas estátuas medievais). É o tipo de escultura mais utilizado em representações figurativas. Uma **escultura de vulto** é aquela cujo volume corresponde pelo menos a 3/4 do volume real de um corpo ou de um objeto, podendo apresentar-se trabalhada na íntegra (frente, perfis e costas) e ser um **vulto pleno**, trabalhada apenas em três lados (frente e perfis) e

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://www.museummachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/glossario/ContentList.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

ser um **vulto a 3/4 com as costas sem trabalho, planas** ou **escavadas**, ou ser apenas um **meio vulto**. A escultura de vulto, ao contrário da maior parte dos relevos, nunca tem plano de fundo. Em sentido lato, um vulto pleno é uma escultura, figurativa ou não figurativa, completamente trabalhada e que pode ser considerada a partir de tantos pontos de vista quantos existem no espaço que a rodeia. De acordo com este princípio, apresentam-se as diferentes funções de uma escultura de vulto (INSTITUTO, 2004, p. 20-27): A Estátua é toda a escultura de vulto que representa uma figura completa (homem, animal, híbrido) de pé, sentada, ajoelhada ou deitada, em qualquer material (madeira, gesso, barro, pedra, mármore, metal, etc.). Imagem é a designação para identificação de representações esculpidas de carácter maioritariamente religioso, tende a substituir-se por imagem. O termo aplica-se às obras que eram produzidas pelos mestres de imaginária ou imaginários.

ESCULTURA POLICROMADA. [Es] As esculturas podem ser agrupadas em três tipos principais em relação ao cromatismo¹⁷⁶: **Monocromática** – executada em suporte ou superfície de uma única cor; **Policromática** – obra composta por materiais de cores diferentes; e **Policromada** – obra recoberta por policromia.

ESGRAFITO. *esgrafiado* [esp], *scratch-work* [ing], *sgraffito* [it], *sgraffite*, *sgraffito* [fr], [Po] Técnica realizada na policromia de escultura, remoção com ferramenta pontiaguda da camada pictórica destinada a mostrar a folha metálica subjacente, para criar um motivo decorativo. A palavra italiana *sgraffare* (prefixo - s - significa remover e - *graffare* - riscar, portanto, remover riscando) data do século XVI (Vasari, 1568). O significado original de Vasari corresponde a uma técnica de pintura mural aplicada às fachadas, cuja origem seria a cerâmica (LANGLE; CURIE, 2009, p. 776). O esgrafito é uma das técnicas mais frequentes no estofamento, pois é o que faz a representação da estamperia dos tecidos. Seu efeito provém não só da diferença de cor entre tais camadas, mas também do contraste entre o brilho do ouro e a camada mate da têmpera (MEDEIROS, 2000, p. 47-48). Depois que a folha metálica é aplicada e brunida, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e, quando está em fase de secagem, removem-se partes da camada colorida com ferramenta de ponta fina, deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados. No Brasil, os motivos utilizados são fitomorfos, geométricos ou mistos, variando suas formas e dimensões de acordo com o pintor-dourador ou a época da sua elaboração. O esgrafito sempre está acompanhado de pintura a pincel e punções, enfatizando algumas partes do desenho de folhas e flores. A fatura do esgrafito fornece muitas informações sobre o seu executor; se experiente, com mão firme e segura, ou se ainda aprendiz ou iniciante, com traços inseguros e vacilantes (COELHO, 2005, p. 240).

ESPADA. [In] Arma branca, mais ou menos longa e pontiaguda, com lâmina de um ou dois gumes, ordinariamente trazida suspensa à cintura. [Ic] Na iconografia cristã aparece como atributo nas representações de santos de carácter guerreiro ou militar (DAMASCENO, 1987, p. 23).

ESQUIFE. [Rg] Suporte de madeira, do tipo padiola, com laterais vazadas e varais de suspensão. Utilizado até o início deste século para enterros sem caixão, conduzindo o corpo apenas amortalhado, é usado nas Procissões do Enterro para transportar o Cristo Morto (DAMASCENO, 1987, p. 23).

ESSA (EÇA). *cenotáfio* [esp] *coffin stand* [ing] *portaferetro*, *niausoleum* [it] *cenotaphe*, *porte-cercueil* [fr]/1. [Es] Do latim *cenotaphium*. Túmulo honorífico de madeira, ornado de esculturas e inscrições, sobre o qual se coloca o caixão, quase sempre vazio, mas em que algumas vezes se deposita o cadáver da pessoa, quando se lhe fazem ofícios fúnebres (RODRIGUES, 1875, p. 147). 2. [Ou] Túmulo honorífico que se levanta nas exéquias de um defunto. Nos documentos, foram encontrados também como sinónimo o termo —armação (NUNES, 2008, p. 61). 3. [Ig] Espécie de estrado colocado nas igrejas para nele se depositar o caixão com o cadáver enquanto são efetuadas as cerimônias fúnebres (DAMASCENO, 1987, p. 24).

¹⁷⁶ SERCK-DEWAIDE, 1996/1998, p. 157-174 apud COELHO; QUITES, 2014, p. 19.

ESTATUÁRIA. *estatuaria* [esp], *statuary* [ing], *arte statuaria* [it], *statuaire* [fr], [Ta] Arte de esculpir ou fazer estátuas, escultura. Arte de fazer imagem (TEIXEIRA, 1995, p. 46).

ESTILEMA. [Es] É a marca ou traço pessoal que se torna uma constante do estilo de um autor. Na escultura, são considerados *estilemas*, aquelas unidades mínimas que permeiam a obra de um artista e que necessariamente não são idênticas, mesmo porque as obras evoluem e estão sujeitas a mudanças iconográficas, formais e estéticas embutidas na linguagem da arte. Nas artes plásticas também são usados —cacoetes, —assinatural, —caligrafial, termos que fazem analogia, mas não expressam o forte significado de traços ou sinais que identificam uma obra e um autor. Um método de atribuição tem suas raízes no fim do século XIX, com o médico Giovanni Morelli, que usando a pintura italiana, dizia que era importante não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas e mais facilmente imitáveis das obras. Ao contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia, como: lóbulos de orelhas, unhas, dedos dos pés e das mãos. Ginzburg discute a analogia entre as pistas: signos pictóricos para Morelli, indícios para Sherlock Holmes e sintomas para Freud¹⁷⁷. [Es] Presença repetida de formas representadas no conjunto da produção de um artista. Essas formas repetidas são chamadas de *cacoetes* ou *estilemas* (ELIAS, 2015, p. 66). Vícios do escultor. Marcas que se repetem, como uma assinatura do artista ou da oficina, podendo estar presentes nos detalhes da execução da escultura como: nas sobancelhas, orelhas, lacrimal, dedos e unhas, e que são informações importantes para atribuições de obras de arte (SOUZA, 2017, p. 26-27). De acordo com Hill (2001, p.120), baseada nas análises formal e estilística, a teoria dos —cacoetes inaugurou uma metodologia imprescindível para a prática da atribuição correta de autoria. Criada na segunda metade do século XIX por Giovanni Morelli, médico italiano e profundo conhecedor da Pintura, ela tem servido como importante parâmetro para a avaliação de obras anônimas, desde os trabalhos de arte, tendendo para uma apreciação tanto dos detalhes como do conjunto.

ESTILO. [Et] Maneira original de um artista se exprimir. Às vezes o termo é impropriamente usado para indicar as características comuns a uma época, a um período ou a uma corrente.⁴⁸⁹ Termo ambíguo, difícil de definir, tratando-se de um conjunto de caracteres técnicos e estéticos comuns as obras atribuídas a uma mesma época¹⁷⁸.

ESTOFAMENTO ou ESTOFADO. *estofado* [esp], *Estofat (Quilting)* [ing], [Po] É a representação do panejamento (tecidos, bordados, etc.). Na imaginária, essa representação pode chegar a um requinte, com a utilização de várias técnicas de ornamentação: esgrafito, *pastiglia*, punção, pintura a pincel, além da utilização de recursos como colocação de rendas, incrustação de pedras, etc. (MEDEIROS, 2000, p. 47). A imaginária, principalmente a que foi decorada a partir do século XVIII, tem na sua generalidade uma decoração muito rica que era executada sobre mantos, roupagens, nuvens e asas de querubins, com diferentes tons. O termo tem origem na palavra francesa *etoffe*, sendo utilizado para a pintura sobre a folha metálica imitando os tecidos de ricos labores, como os adamascados e brocados (FAUSTO, 2010, p. 275). Diz-se do processo de policromia usado para fingir a indumentária de imagens de santos e anjos. Pode consistir na aplicação de pintura sobre o douramento da peça (ÁVILA, 1979).

EXPERTISE. [Ap] Termo francês. Peritagem. **EXPERT** é Profissional conhecedor e avaliador de obras de arte (REAL, 1962, p. 227). O mesmo que perito.

EXPRESSÃO. [Ap] Diz-se da interpretação de uma figura ou fato em que está bem expresso seu caráter intrínseco (REAL, 1962, p. 227).

¹⁷⁷ GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e história. São Paulo, Companhia das letras. 1990. P. 144.

¹⁷⁸ Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico/dicionario>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

FATURA. *factura* [esp], *handling* [ing], *fattura* [it], *facture* [fr], [Tc] Modo de executar uma obra de arte própria de um artista (TEIXEIRA, 1995, p. 48).

FERRAMENTAS DE ENTALHADOR. [Eq] Formões; goivas laças ou deslavadas - curvatura muito suave; goivas curvas ou crespas - curvatura mais acentuada; goivas de meia cana - em forma de meio círculo; esgache - em forma de V; palhetes - forma retilínea; goivas tortas - com a forma de todas as anteriores, mas de corpo curvo; goivas de incisão ou goivadas - de todos os tipos, mas de pequenas dimensões; maços; grosas; brocas (QUEIMADO, 2007, p. 51-52).

FITOMÓRFICO ou FITOMORFO. [Or] Motivo decorativo com uma forma vegetal (IMC, 2011, p. 121). [Or] Forma vegetal.

FLORAIS. [Or] São vários os ornamentos em motivos florais: folhas de acanto, margaridas, rosas, girassóis, camélias, lírios, cravos, etc., podendo aparecer isolados ou em guirlandas nos retábulos, arcos-cruzeiros, portadas, etc. (ÁVILA, 1979, p. 147).

FREGUESIA. [Ou] Jurisdição religiosa, civil e administrativa. Paróquia.

ICONOGRAFIA. *iconographie* [fr], [Ic] O significado literal do termo é —descrição das imagens], pois, se o sufixo "grafia" denota algo descritivo. Ramo de estudo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou mensagem das obras de arte, enquanto algo diferente de sua forma. Identifica e classifica os temas de uma obra de arte (PANOFSKY, 1986, p. 47-65). Estudo sobre a descrição, identificação, classificação e interpretação das imagens, histórias e alegorias representadas. 615

IMAGEM. *image* [fr], 1. [De] Designação geral da representação de um objeto, de uma pessoa pelo desenho, pintura ou escultura, etc. (REAL, 1962, p. 281). Representação gráfica, plástica ou fotográfica de seres, objetos ou fatos. 2. [Es] Representação escultórica de uma figura ou objeto obtido por vários procedimentos, seja imitação ou invenção, figurativa ou não figurativa. 3. [Rg] Representação da Divindade, dos santos, pequena estampa que representa um assunto religioso (NUNES, 2008, p. 14). Representação plástica de Deus, santos, pessoas ou animais. O termo, comumente empregado, corresponde a um santo (DAMASCENO, 1987, p. 30).

IMAGEM DEVOCIONAL. [Es] Também chamada de - escultura sacral ou - imaginária devocional. O uso de imagens sagradas como suporte do culto religioso, oficial ou doméstico, é universal. Confeccionadas nas mais variadas formas e materiais e cumprindo funções diversificadas para atender a todos os tipos de necessidade do ser humano, sua presença é atestada em diferentes culturas desde épocas remotas. De um modo geral, as principais religiões históricas distinguem três categorias básicas de imagens: as representações de deuses e divindades que personificam o sagrado pela própria natureza, as de seres intermediários como anjos e gênios que dele participam de formas diversas, e as de homens e mulheres excepcionais, propostos como modelos ou intercessores, como os *bodhisattvas* do budismo e os santos cristãos (OLIVEIRA, 2000, p. 36). A imagem devocional é dotada de um valor religioso, usando-os como meio de alcançar um relacionamento direto entre Deus e os fiéis. 621 Podem ser classificadas de acordo com suas funções, como: exposição em retábulos de igrejas e capelas; uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto; participação em conjuntos cenográficos: vias sacras e presépios; inclusão em oratórios domésticos. Outra classificação da imagem devocional está relacionada à sua fatura, de acordo com Coelho e Quites (2014, p. 39-43): **Imagem ou escultura de vulto** - é aquela que está livre no espaço e pode ser inteiramente trabalhada na frente e no verso possuindo vários pontos de vista dentro do espaço que se insere (QUITES, 2006, p. 222) .- podendo ser: **De talha inteira** – são totalmente talhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações, podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, com suas estruturas ocas ou maciças. Em sua maioria apresentam-se policromadas com os panejamentos com ornamentações que imitam tecidos. Os cabelos também são talhados e policromados, e os olhos de vidro ou esculpidos. Podem ser executadas: sem complementações; com complementação de vestes em tecido, ou cabeleiras naturais e outros materiais;

ou aquelas que foram feitas para serem vistas sem roupas e as recebem por devoção ou —decêncial. Por exemplo o menino Jesus de Nossa Senhora. **Imagem articulada** – possuem alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imaens de talha inteira, porém com articulações. Como estas imagens não possuem vestes de tecido sobre o corpo, as engrenagens das articulações são cobertas originalmente por pelica e posteriormente policromadas. Estas esculturas na maior parte das vezes possuem cabelos esculpidos e policromados e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro. Podem ser classificadas como: toda articulada – possui articulação em todos os membros; ou semiarticulada – possui articulação principalmente nos ombros. **Imagem de vestir** – são subdivididas em: imagens cortadas ou desbastadas; corpo inteiro ou anatomizadas; corpo inteiro/roca; ou de roca.

IMAGEM DE ROCA. [Es] Uma - imagem de rocal é sempre uma —imagem de vestir|, mais uma —imagem de vestir| nem sempre é de roca. Possui todas as características gerais da imagem de vestir (COELHO; QUITES, 2014, p. 46). O termo Roca é utilizado para definir uma categoria de imaginária, em Portugal e no Brasil. De acordo com os vários significados para a palavra —Rocal, pode-se considerar, por analogia ao termo, o significado das imagens que possuem sustentação realizada através de ripas. Essas esculturas têm uma estrutura bem mais simplificada que as demais imagens de vestir, possuindo um gradeado de ripas, principalmente, de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação substituindo toda a área escondida sob as vestes. O tratamento esmerado da talha e da policromia está presente somente nas mãos e cabeça, e às vezes pés. Geralmente, os cabelos e as vestes são naturais, possuem articulações, e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro (QUITES, 2001, p. 91). De acordo com a iconografia representada podem também se apresentar de pé, joelhos ou sentadas. Existe uma grande variação das formas da roca em posição —de pé|. Há gradeados de ripas que partem do peito, da cintura ou do quadril até a base da escultura. Há modelos em que a roca é bipartida, do peito até o quadril e do quadril até a base. Há rocas redondas, ovaladas, quadradas ou retangulares, com vestir, e sempre que ocorra numa imagem a utilização das ripas de madeira em substituição às partes do corpo são definidas como imagens de roca.

IMAGEM PROCESSIONAL. [Rg] Imagem de culto que acompanha uma procissão litúrgica, o que representa em geral, o Cristo, a Virgem, apóstolos ou santos e geralmente dispostos em uma base ou em um andor. As imagens processionais podem ser, por sua vez, imagens de vestir e/ou imagens devocionais, como também muitas imagens de talha inteira, podendo ser imagens retabulares e sendo processionais ao mesmo tempo. Os materiais dessas esculturas são diversos¹⁷⁹. Para maior realismo muitas imagens de procissão, além das vestes de tecidos ricos, usavam cabeleiras, tinham olhos de vidro, lágrimas de cristal, gotas de sangue de resina, dentes de marfim e eram adornadas com joias como brincos, broches, pulseiras, tarjas, rosários e cordões de ouro, prata e pedraria. As imagens processionais geralmente têm uma peanha que excede a base ornamentada, com dois ou quatro furos para serem fixadas no andor, ou por vezes um único furo ao centro para encaixe no andor¹⁸⁰. (TRINDADE, 1998, p. 392).

IMAGINÁRIA. *imageria* [esp], *imagerie* [fr], 1. [Es] Arte de esculpir ou talhar imagens religiosas em madeira ou outros materiais. 2. [Rg] Conjunto de imagens de uma igreja ou de um determinado período (ex.: imaginária barroca)¹⁸¹, de um local (ex.: imaginária brasileira), ou de uma escola (ex.: imaginária maranhense). 2. Conjunto de imagens que constituem o acervo da espécie em determinado museu, etc. Pode-se falar, também, em imaginária, relativamente à obra de determinado artista (ÁVILA, 1979, p. 151). Arte de esculpir ou talhar imagens religiosas, conjunto de imagens religiosas.

¹⁷⁹ TESAURO. Disponível em: <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1181392>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

¹⁸⁰ GLOSSÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS (listagem preliminar de verbetes para leitura e análise conclusiva). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Departamento de identificação e documentação. 2000, p. 124.

¹⁸¹ CONJUNTO... 2007, p. 177.

IRMANDADE RELIGIOSA. [Rg] Associação pia, organicamente constituída que, além da vida cristã, promove o culto divino público (TRINDADE, 1998, p. 389). É a denominação dada a toda espécie, genericamente, de congregação ou companhia religiosa constituída por certo número de fiéis, para fins piedosos ou de caridade, sob o patrocínio de um santo. Designa-se, também, por associação de *mão morta* ou corporação religiosa, mas, nesta denominação, tanto se incluem as irmandades, os cabidos ou as colegiadas, bem como as capelas e igrejas. A irmandade designa-se, especialmente, as confrarias, arquiconfrarias e congregações, que em regra, se constituem por leigos, adotando compromisso ou estatutos que são aprovados pelas autoridades eclesiásticas. Embora como associações religiosas, canonicamente eretas por leigos – *sodalitia auduint* – e se encontrarem subordinadas às autoridades eclesiásticas, em suas relações de Direito Civil, consideram-se as irmandades pessoas jurídicas e, como tal, sujeitas às leis seculares (NUNES, 2008, p. 82). Segundo Campos (2006, p. 15) salienta-se que no período colonial e imperial existiram confrarias de diversas invocações, mas nem todas tiveram condições econômicas para praticar a assistência mútua. Os devotos tendiam a se unir conforme um critério racial, profissional e/ou sócioeconômico como: **Irmandades de sacerdotes** – São Pedro dos Clérigos; **Irmandades de brancos ricos** – Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, do Pilar, de Nazaré, São Miguel e Almas, Senhor dos Passos (militares), Santo Antônio, etc. Foram tipicamente masculinas e seletivas na aceitação de seus membros; **Irmandades de crioulos e mulatos** – Nossa Senhora das Mercês, do Amparo, da Boa Morte, São José dos Homens Pardos ou Bem Casados (artífices em geral), Santa Cecília (músicos), Mínimos de São Francisco de Paula, Senhor do Bom Jesus de Matosinhos, etc.; **Irmandades de africanos, mulatos, brancos pobres** – Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

LADO DA EPÍSTOLA. Lado direito do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao altar-mor.

LADO DO EVANGELHO. Lado esquerdo do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao altar-mor.

MAUSOLÉU. *mausoleum* [ing], *mausoleo* [it], *mausolé* [fr], [Ou] Monumento suntuoso erguido em memória de um defunto (THESAURUS, 2004, p. 41). Túmulo, monumento funerário. É uma tumba grandiosa, normalmente construída para uma figura importante. Também pode referir-se a uma estrutura com criptas com as tumbas de vários indivíduos. Mausoléus podem ser edifícios separados, ou parte de um complexo maior — como um templo. O termo deriva de Mausolo, nome de um sátrapa de Cária do Império Aquemênida do século IV a.C.. O seu túmulo, conhecido como Mausoléu de Halicarnasso (moderna cidade turca de Bodrum), era uma das sete maravilhas do mundo antigo.

NAVE. [Ig] Espaço interno da igreja que vai desde a entrada até o arco-cruzeiro, ocupando total ou parcialmente o corpo do edifício. Algumas igrejas apresentam naves laterais separadas da nave central por colunas ou pilastras (DAMASCENO, 1987, p. 34). O nome vem do latim *navis* = navio. Nos primórdios do Cristianismo o volume da igreja dava-lhe a impressão de um navio. A proa era figurada pela abside e a popa pela fachada simbolizando que a igreja é a sociedade dos fiéis, comparável a uma nau no alto mar, velejando para o porto da eternidade, nas ondas agitadas deste mundo, evocando uma ideia de força e segurança numa travessia difícil. No século XII, sofrem as igrejas uma série de modificações e ao simbolismo da nau integrou-se o simbolismo da cruz, ficando a igreja, como imagem de Cristo na cruz: o corpo era representado pela nave, os dois braços pelo transepto e a cabeça pela abside¹⁸². Corpo da igreja reservado aos fiéis.

NICHO. *nicho*, *hornacina* [esp], *niche* [ing], *nicchia* [it], *niche* [fr], [Rb] Cavidade ou vão de formas variadas em parede, muro, retábulo, arco-cruzeiro, fachada de igreja, etc., destinado à colocação de

¹⁸² GLOSSÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS (listagem preliminar de verbetes para leitura e análise conclusiva). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Departamento de identificação e documentação. 2000, p. 154.

imagens, figuras ou objetos ornamentais como vasos, urnas (ÁVILA, 1979, p. 159).

PÁROCO ou PADRE. *curé de paroisse* [fr], [Ig] Sacerdote que tem a seu cargo uma paróquia. Prior. Cura (NUNES, 2008, p. 114)

PASSO. *Station of the Cross* [ing], *stazione del cammino del Calvario* [it], *reposoir*, *station du Chemin de Croix* [fr], 1. [Ic] Estação processional da Via Sacra. Apresenta uma iconografia referente a cada um dos passos da Via Sacra e junto ao qual a procissão efetua uma paragem para escutar um sermão relacionado com a temática que evoca. 2. [Ig] Pequena capela onde se encontram essas representações (DAMASCENO, 1987, p. 37), ou capela que abriga esculturas ou pinturas representando cenas da Paixão de Cristo (ÁVILA, 1979, p. 71).

PASTILHO ou PASTIGLIO. [Tc] É a utilização do relevo na formação de desenhos decorativos. Sua aplicação pode ser encontrada em várias áreas, sendo mais comum na decoração dos barrados das vestimentas. Esse relevo é realizado no nível da base de preparação: após o nivelamento do gesso fino, esse mesmo gesso é aplicado de forma mais líquida, nas áreas em que se quer formar um relevo (MEDEIROS, 2000, p. 49). Nome dado aos relevos aplicados sobre o douramento. O *pastiglio* é feito sobre a base de preparação já lixada e lisa. Podem-se utilizar diversos materiais como barbante, tecido, etc., molhados em cola e depois recobertos com massa de preparação. Esse procedimento forma relevos decorativos no panejamento (TEIXEIRA, 1995, p. 69). Ornamentos em relevo, feitos geralmente nas bordas dos mantos, túnicas, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida (FAUSTO, 2010, p. 275). Também chamado *pastiglia* ou *relevo*.

PERITAGEM. *expertise* [fr], [Ou] Exame metucioso de uma obra de arte para saber de sua autenticidade, valor artístico e monetário (REAL, 1962, p. 392). PERITO – Aquele que faz peritagem; são profissionais que conhecem o valor e a autenticidade de uma obra de arte (REAL, 1962, p. 393).

POLICROMIA. *policromia* [esp], *polychromy* [ing], *policromia* [it], *polychromie*, *etoffage* [fr], [Po] De acordo com artigo do Congresso Internacional Policromia¹⁸³, a definição para policromia é: a capa ou capas, com ou sem preparação, realizada com diferentes técnicas pictóricas e decorativas, que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos ou ornamentais com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. Ela é indivisível da sua concepção e imagem (ESPINOSA et al, 2002, p. 37). A policromia tem várias funcionalidades, com ela é possível a imitação das carnações e cabelos, a decoração em relevo, como lágrimas e gotas de sangue, a aplicação de brocados e ainda a técnica do estofado, com punção e esgrafito, e com a aplicação de folha metálica dourada ou prateada. A madeira tem de possuir igualmente algumas características como o fato de estar bem seca, para não se formarem fissuras, e os nós de resina têm de ser queimados e fechados, de preferência com o mesmo tipo de madeira. A preparação do suporte é bastante demorada pois é composta por várias fases – encolagem, onde se utiliza cola de animal, camadas de preparação branca e o bolo armênio, depois é necessário betumar, nivelar e polir a superfície para que esta fique lisa, e procede-se ao douramento a água ou mordente (FÉLIX, 2013, p. 29-33). A policromia é indissociável aos mesmos e faz parte da sua concepção e da imagem.

PRESBITÉRIO. 1. [Ig] Parte elevada da capela-mor de uma igreja; recinto reservado aos sacerdotes (TRINDADE, 1998, p. 392). É empregado para designar a residência paroquial ou habitação do presbítero (o clérigo que tem ordens para celebrar o sacrifício da missa). Designa, também, a área compreendida entre o altar-mor até as grades que o separam do corpo da igreja, na qual, geralmente, os presbíteros assistem ao ofício divino. 2. [Rg] É ainda empregado para nomear a reunião dos presbíteros, juntamente com os bispos (NUNES, 2008, p. 116).

¹⁸³ CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA —A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

PRESERVAÇÃO. [Cv] É uma consciência, mentalidade, política (individual ou coletiva, particular ou institucional) com o objetivo de proteger e salvaguardar o Patrimônio. Resguardar o bem cultural, prevenindo possíveis malefícios e proporcionando a este condições adequadas de saúde. É o controle ambiental, composto por técnicas preventivas que envolvam o manuseio, acondicionamento, transporte e exposição¹⁸⁴. Preservação é toda e qualquer ação do Poder Público ou da sociedade civil que vise conservar o patrimônio cultural para assegurar sua integridade e perenidade. Existem várias formas legais de preservação, além de atividades que se caracterizam como ações de fomento e que têm como consequência a preservação. O processo de preservação, por sua complexidade, demanda concurso interdisciplinar e ação interinstitucional. Para conhecimento e preservação do patrimônio cultural e natural, faz-se necessária a apropriação de métodos específicos e de técnicas especializadas. O êxito de uma política de preservação tem como fator fundamental o engajamento da comunidade¹⁸⁵. Todas as considerações gerenciais, financeiras e técnicas aplicadas a retardar a deterioração, que previnem danos e prolongam a vida útil de materiais e objetos de acervos, para assegurar sua contínua disponibilidade. Essas considerações incluem monitoramento e controle apropriado de condições ambientais; provisão adequada de armazenamento e proteção física; estabelecimento de políticas para exposições e empréstimos e procedimentos adequados de manuseio; provisão de tratamento de conservação, planos de emergência e produção e uso de reproduções (**PARÂMETROS... Roteiros Práticos 5, 2004, p. 40**).

RELEVO. *relieve* [esp], *relief* [ing], *rilievo* [it], *relief* [fr], 1. [Ge] Saliência sobre uma superfície plana. 2. [Po] Os relevos no Brasil são chamados há algumas décadas de *pastilhos* ou *pastiglios*, em italiano, porém essa palavra no masculino não existe nem em português nem em italiano. O termo em italiano é *pastiglia*. O tipo de ornamentação, que foi utilizada quase que exclusivamente em Minas Gerais, prefere-se a denominação *relevos*, que atende ao que sabe-se ter sido usado no Brasil e em países da Europa, embora, em Portugal seja comum o uso dos termos *pastilha* ou *pastilho*. No Brasil os relevos são feitos com a preparação colocada em várias camadas. São aplicados geralmente, em bordas de túnicas e mantos (**COELHO; QUITES, 2014, p. 83-84**).

REPINTURA. *overpainting* [ing], *repeint* [fr], [Dt] Camadas de pintura sobrepostas à original. Material pictórico aplicado sobre a camada pictórica original. Durante uma restauração, as repinturas podem ser preservadas, removidas ou cobertas (**LANGLE; CURIE, 2009, p. 828**). Podem ocorrer por ações de intervenção posterior na obra derivadas de critérios estéticos, estilísticos ou iconográficos. São sempre posteriores à finalização da obra, distinguindo-se por isso dos arrependimentos e alterações efetuados pelo próprio autor, e também se diferenciam das reintegrações, colocados em regiões de perda de policromia por ações de conservação e restauro¹⁸⁶.

RETÁBULO. *Retablo entallado* [esp]; *carved altar* [ing]; *altare intagliato* [it]; *retable sculpté* [fr]. 1. [Rb] Altar entalhado, onde se colocam as imagens dos santos (**TEIXEIRA, 1995, p. 76**). 2. [It] Estrutura ornamental, em pedra, talha de madeira, ou outro material que se eleva na parte posterior do altar, e que encerra geralmente quadro religioso ou painel, com um ou mais nichos para a colocação de imagens de santos. Pode ser chamado genericamente de *altar* (**TRINDADE, 1998, p. 393**).

RETÁBULO-MOR. [Rb] Retábulo principal de uma igreja ou capela, aposto à parede de fundo da capela-mor e destinado às imagens do respectivo orago (**DAMASCENO, 1987, p. 40**).

REVERENDO OU REVERENDÍSSIMO. [Rg] Originário do latim Reuerendo, reverendus [Ou] Digno de reverência, de respeito, e de honra (no feminino Reverendíssima e ainda Reverenda) é o tratamento que geralmente se dá aos eclesiásticos, sendo usado esse título em algum profeta conforme

¹⁸⁴ PEQUENO Glossário. Disponível em: <<http://lillian.alvarestech.com/Conservacao/glossario.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

¹⁸⁵ MINISTÉRIO Público do Estado de Minas Gerais – MPMG. Glossário básico sobre Patrimônio Cultural.

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/glossario/ContentList.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

a hierarquia de determinada igreja, o Reverendo geralmente dotado de Teologia, ministrador e opera trabalhos evangelísticos como missionários.

SACRISTIA. [Ig] Dependência da igreja, geralmente localizada no fundo do edifício, serve para a guarda de objetos litúrgicos e a conservação dos paramentos e alfaias e onde os sacerdotes se preparam para as celebrações litúrgicas (TRINDADE, 1998, p. 394), geralmente situada nas proximidades da capela-mor. (ÁVILA, 1979, p. 83).

TARJA[Or] Peça ornamental em pintura, desenho ou escultura, de forma recortada, semelhante a um escudo, contendo um símbolo, um brasão ou alguma inscrição (DAMASCENO, 1987, p. 43). Quase sempre com ornamentos em forma de ramos, flores, festões, etc. (ÁVILA, 1979, p. 177).

TRONO. [Rb] Construção em degraus, espécie de pedestal escalonado, colocado no camarim do retábulo, sobre o qual se assentam imagens, crucifixos e objetos ornamentais, como castiçais e jarras de flores (TRINDADE, 1998, p. 394). Trecho superior do retábulo, situado acima do altar, onde se colocava o Santíssimo Sacramento, e hoje a imagem principal do orago. 1073 Nas igrejas mineiras do século XVIII, o trono apresentado comumente, a forma de cântaro ou de degraus (ÁVILA, 1979, p. 178).

REFERÊNCIAS:

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro:** glossário de arquitetura e ornamentação. Co-edição. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro, Fundação Roberto Marinho, 1979.

BAUDRY, Marie-Thérèse; BOZO, Dominique; CHASTEL André. **Principes d'analyse scientifique:** la sculpture, méthode et vocabulaire/inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris Imprimerie Nationale MCMXC, 1990.

BETTIO, Silvana Mary. **Glossário de escultura.** 2018, Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2019.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro:** cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisália, 2006.

COELHO, Beatriz (Org.); OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de (Org.); ALVES, Célio M. (Org.); SANTOS FILHO, Olinto R. dos (Org.). **Devoção e Arte:** imaginária religiosa em Minas Gerais. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP/VITAE, 2005, v. 1, 294 p.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA - a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de outubro de 2002.

DAMASCENO, Sueli. **Igrejas Mineiras:** glossário de bens móveis. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura - UFOP, 1987.

ELIAS, Lucienne. **Metodologia de leitura e análise dimensional aplicada no estudo das faces de 15 esculturas de Antônio Francisco Lisboa, mestre Aleijadinho**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

ESPINOSA, Teresa G.; LEFTZ, Michel; MOURA, Carlos; NARANJO, Maria C.; PRADAS, Antonio m.; REBOCHO-CHRISTO, José A. **História e evolução da policromia barroca**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA, 2002. Actas... A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, 37-54 p.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar. _____. **Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FÉLIX, Nisa. **Guia para o conhecimento, conservação e restauro de escultura em madeira policromada**. Porto, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e indícios: morfologia e história**. Barcelona: Gedisa, 1989. 208p.

HILL, Marcos César Senna. A Imaginária de Francisco Xavier de Brito: atribuição e especulação de mercado. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, 2001. P. 120-123.

IMC – INSTITUTO dos Museus e da Conservação, I.P. **Normas de inventário: ourivesaria - arte**. Lisboa: DPI-Cromotipo, 2011.

INSTITUTO Português de Museus. **Normas de inventário: escultura - artes plásticas e artes decorativas**. Lisboa: Cromotipo, Artes Gráficas, lda, 2004.

LANGLE, Ségolène Bergeon; CURIE, Pierre. **Peinture et dessin: vocabulaire typologique et technique**. Paris: Éditions du patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, 2009. 2 vols. (Collection Vocabulaires).

LEFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura brasileira e portuguesa: Método e vocabulário. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: v. 3. Ceib 2006. p. 99 -111.

MEDEIROS, Gilca Flores de; MONTE, Eliane. Obras em tela encolada em minas gerais: estudo e catalogação. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: v. 2. Ceib, 2003. p. 169-174.

MINISTÉRIO Público do Estado de Minas Gerais – MPMG. **Glossário básico sobre Patrimônio Cultural**. Disponível em: <<http://patrimoniocultural.blog.br/glossario/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

MORESI, Claudina M. D. **Estudo científico de policromias da imaginária mineira do período colonial**. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, VII, 1994, Petrópolis. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1994. P. 133-138.

MUSEU Nacional de Machado de Castro. **Glossário**. Coimbra, Portugal. Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/glossario/ContentList.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

NUNES, Verônica Maria Meneses. **Glossário de termos sobre religiosidade**. Aracaju: Tribunal de Justiça, Arquivo Judiciário do Estado de Sergipe, 2008, 161 p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Arte Barroca-Baroque Art. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos, 2000.

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença**. In: SIGNIFICADO NAS ARTES VISUAIS. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PARÂMETROS para a Conservação de Acervos. **Resource**: The Council for Museums, Archives and Libraries. Tradução de Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação Vitae, 2004. 154 p. (Museologia. Roteiros práticos; 5).

QUEIMADO, Paulo; GOMES, Nivalda. **Conservação restauro de arte sacra, escultura e talha em suporte de madeira**: manual técnico. Coimbra: CEARTE, 2007. Disponível em: <<http://opac.iefp.pt:8080/images/winlibimg.exe?key=&doc=73329&img=469>>.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária processional: classificação e tipos de articulações. In: **Imagem Brasileira** – Centro de Estudos da Imagem Brasileira – CEIB, no 1, Belo Horizonte, 2001.

REAL, Regina M. **Dicionário de Belas Artes**: termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 2 volumes, 1962.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. Disponível em: <<http://www.bnportugal.pt/>> Acesso em: 05 dez. 2019.

SILVA, Cândido da Costa e. **Os Segadores e a Messe: o clero oitocentista na Bahia**. Salvador: SCT, EDUFBA, 2000. 502 p.

SOUZA, Marina Mayumi de. **Nossa Senhora das Dores**: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de solubilidade. 2017. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2017.

TEIXEIRA, Miriam Prado. **Glossário poliglota da talha e da imaginaria do Brasil Colonial**. 1995. Monografia (Especialização em Cultura da Arte Barroca) do Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1995. 97 p.

THESAURUS - vocabulário de objectos do culto católico. Universidade Católica Portuguesa, Fundação da Casa de Bragança. Lisboa: Texttype, 2004. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B7xgTMCrAWKfWVp3bV9GV3o5TkE/view>> Acesso em: 05 dez. 2019.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)**. Estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998, 446 p. (Coleção Mineiriana. Série Clássicos).

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0783>

<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/policleto.htm>.

APÊNDICE I: Ficha Catalográfica / Cadastro e Identificação

Nº de REGISTRO	
DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAFICA	

TIPO DE OBRA	
TÍTULO/TEMA	
AUTORIA/ATRIBUIÇÃO	
NASCIMENTO/FALECIMENTO (AUTORIA/ATRIBUIÇÃO)	
DIMENSÕES: Altura	
Largura	
Profundidade	
DATA/ÉPOCA	
TÉCNICA/ESTILO	
DESCRIÇÃO	
HISTÓRICO	
ORIGEM	
PROCEDÊNCIA	
FUNÇÃO SOCIAL	
PROPRIETÁRIO	

Materials e Técnicas

SUORTE	
PREPARAÇÃO	
CAMADA PICTÓRICA	
FOLHA METÁLICA	
TÉCNICAS DE ORNAMENTAÇÃO	
ORNAMENTOS	
CAMADA DE PROTEÇÃO	
OBSERVAÇÕES:	

ANEXO I

LINHA CRONOLÓGICA DE FÉLIX ANTÓNIO LISBOA (1755-1838)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Cronologia realizada a partir das pesquisas arquivísticas no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM); no Arquivo Público Mineiro (APM); Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (AHPNSC); além de dados coletados em pesquisas anteriores.

Tabela 1: Linha cronológica de Félix António Lisboa (1755-1838)

Ano:	Cidade:	Informação:	Trecho documental ou informação:	Referência/fonte:
1755	Ouro Preto, MG	Nascimento (11/06/1755)	"Nascido a 11 de julho de 1755"...	MARTINS, 1974, p.377.
1767	Ouro Preto, MG	Falecimento de Seu Pai (1724? - 1767)	[...]“faleceu em 7 de junho de 1767, após receber todos os sacramentos da Igreja Católica. Foi sepultado no dia seguinte na Matriz de Antônio Dias em cova da Irmandade do Santíssimo, amortalhado em hábito de Terceiro da Ordem do Carmo”.	MARTINS, 1974, p.382.
1773	Ouro Preto, MG	Recebimento de doação de suas irmãs para constituição fundamental do patrimônio necessário à sua habilitação eclesiástica. Ingresso na Ordem Terceira de São Francisco (17/05/1773).	[...]“Escritura de Doação pa Patrimônio q fazem Maria da Conceição Lx ^a , Joaquina Francisca Lx ^a , Magdalena Thereza de Jesus a seu Irmão Felix Anto Lx ^a . Saybão quantos este Publico Instrom. ^{to} de Escripura de Doação pa Patrimônio ou como em direito melhor nome tenha virem que sendo no anno do Nascim. ^{to} de N Senhor Jesus Christo de Mil sete Sentos Setenta e oito aos quatorze dias do Mez de Mayo do ^d anno nesta Villa de N. Senhora do Pillar do Ouropreto em Cazas demoradas das Outorgantes Maria da Conç. ^{am} Lisboa, Joaquina Fran. ^{ca} Lx ^a , Magdalena Thereza de Jesus”[...]	MARTINS, 1974, p.378. Arquivo da Cúria de Mariana
1773	Mariana, MG	Constituição fundamental do patrimônio necessário à sua habilitação eclesiástica.	“estabelecer seu Patrimonio para adignidade de Presbitero dohabito de S.Pedro, enapessoa do mesmo doado dehoje pa todo o sempre sediã etranspa Savão toda aposse jus, dominio, Direito, eShorio que nos referidos bens, eseos pertences the aprezenste tinham para que os logre epossua comoSeos”	MARTINS, 1940, p.142.
1773	Ouro Preto, MG	Ingresso na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo	“Em 17 de junho de 1773, ingressou na Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica[...]	MIRANDA, 2014, p.93.
1777	Ouro Preto, MG	Nascimento de Manoel Francisco Lisboa, seu sobrinho, filho de seu meio-irmão Antônio Francisco Lisboa, no Rio de Janeiro.	[...]Jem 23 de janeiro de 1777, na catedral do Rio de Janeiro, foi batizado Manoel filho natural de Narcisa Rodrigues da Conceição, crioula forra, sendo padrinhos	MIRANDA, 2014, p.65.

			<i>Francisco de Oliveira e Ana de Jesus.[...]</i>	
1778	Mariana, MG	Habilitação como Presbítero do Hábito de São Pedro. Félix Antônio Lisboa estava com 23 anos de idade.	<i>[...]“habilitado para o fim de ordenar-se, a 13 de agosto de 1778”.</i>	MARTINS, 1974, p377. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Entradas e Profissões (1746-1791), MF: 186.
1778	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica. Data de início: 13/08/1778	<i>“O Pe. Félix era morador do Bairro da Barra, em Ouro Preto, e foi capelão da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica”.</i>	MIRANDA, 2014, p.93.
1781	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão da Ordem Franciscana terceira. Félix Antônio Lisboa estava com 26 anos de idade.	<i>“[...] recebeu o hábito de Franciscano terceiro [...]”.</i>	MIRANDA, 2014, p.93. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Entradas e Profissões (1746- 1791), MF: 186.
1782	Ouro Preto, MG	Ingresso à Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto	<i>“Requeru ingresso à Ordem Terceira de São Francisco de Assis no ano de 1782[...]”.</i>	RIBEIRO, 1990, p.62
1782	Ouro Preto, MG	Atuação no cargo de Mestre dos noviços na Ordem Terceira de S.Francisco da Penitência.	<i>“[...]ocupou o cargo de Mestre dos Noviços em 1782, 1795, 1796 e1798”.</i>	RIBEIRO, 1990, p.620 AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1782	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>Exerceu o ofício de sacerdote como capelão da Irmandade de Nossa Senhor a das Mercês e Perdões de Vila Rica[...]”.</i>	SANTOS FILHO, 2005, p.139.
1782	Ouro Preto, MG	Recebimento de valores como capelão da Irmandade de Nossa Senhor a das Mercês e Perdões de Vila Rica.	<i>“[...]recebeu a quantia correspondente à sua porção, como reverendo”.</i>	SOUZA, 2017, p.153. Livro de “Receita e Despesa” da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica, fls120
1783	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis.	<i>“[...]Aos nove dias do mez de Junho de mil oito centos e vinte nove annos oitavo da Independência, e do Império, no consistório e casa da despaxo da Igreja da Venerável Ordem terceira da Penitencia do Glorioso Padre São Franc.º de Assis desta Imperial Cidade do Ouro preto</i>	TRINDADE, 1951, p.417.

			<i>axando-se presentes o Reverendo Comissário Felix Antonio Lx.a ”.</i>	
1783	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>“[...] se dedicou a carreira eclesiástica, e ocupou o cargo de capelão de INSMP de 1782 a 1787”.</i>	SOUZA, 2017, p.153 AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1784	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>“[...] se dedicou a carreira eclesiástica, e ocupou o cargo de capelão de INSMP de 1782 a 1787”.</i>	SOUZA, 2017, p.153 AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1785	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>“[...] se dedicou a carreira eclesiástica, e ocupou o cargo de capelão de INSMP de 1782 a 1787”.</i>	SOUZA, 2017, p.153. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1786	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>“[...] se dedicou a carreira eclesiástica, e ocupou o cargo de capelão de INSMP de 1782 a 1787”.</i>	SOUZA, 2017, p.153. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1787	Ouro Preto, MG	Atuação como capelão de Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Perdões.	<i>“[...] se dedicou a carreira eclesiástica, e ocupou o cargo de capelão de INSMP de 1782 a 1787”.</i>	SOUZA, 2017, p.153. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1787	Ouro Preto, MG	Registro de pagamento recebido, referente a elaboração de projeto da <i>Essa fúnebre em honras do Augustíssimo Rey Dom Pedro III</i> de Portugal.	<i>Recebeu 76\$800 “procedido do prêmio que se lhe consignou pelo trabalho de fazer as pastas, targes e risco para o mausoléu nas Exéquias que se celebraram por falecimento do nosso augusto rey Dom Pedro”</i>	MARTINS, 1974, p.378. Código no 110, fls 116, Câmara de Vila Rica, Receita e Despesa”, Arquivo Público Mineiro).
1789	Ouro Preto, MG	Participação como testemunha nos autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Félix Antônio Lisboa estava com 34 anos de idade.	<i>“Testemunha 38ª O reverendo Padre Félix Antônio Lisboa, natural da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição desta Villa Rica, onde é residente, que vive de suas ordens, idade de trinta e quatro anos, testemunha a quem dito Ministro deferiu o juramento dos Santos Evangelhos em um livro deles em que pôs sua mão</i>	MIRANDA, 2014, p.96.

			<i>direita, sob cargo do qual lhe encarregou que jurasse a verdade do que soubesse e lhe fora perguntado, o que prometeu cumprir como lhe era encarregado.”</i>	
1795	Ouro Preto, MG	Atuação como Mestre dos Noviços, na Ordem Terceira de S.Francisco da Penitência. Félix Antônio Lisboa estava com 40 anos de idade.	<i>“É interessante notar que encontramos o nome do Padre Félix sendo eleito para o cargo de Mestre dos Noviços pela primeira vez já em 1782”</i>	MIRANDA, 2014, p.93. AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1796	Ouro Preto, MG	Atuação como Mestre dos Noviços, na Ordem Terceira de S.Francisco da Penitência.	<i>“[...]Jocou o cargo de Mestre dos Noviços em 1782, 1795, 1796 e 1798”.</i>	RIBEIRO, 1990, p.620 AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1797	Mariana, MG	Recebeu pagamento referente ao risco para a talha do retábulo-mor carmelita de Mariana.	<i>Recebeu 6/8as e ½ e 7 vs.”do risco que fez p.a talha da Capella mor da Igreja nova e consta do documento n. 28”</i>	MARTINS, 1974, p.379. (Fls. Avulsas de “Receita e Despesa” da Irmandade do Carmo, maço 2, fls. 52 v.
1798	Ouro Preto, MG	Atuação como Mestre dos Noviços na Ordem Terceira de S.Francisco da Penitência.	<i>“[...]Jocou o cargo de Mestre dos Noviços em 1782, 1795, 1796 e 1798”.</i>	RIBEIRO, 1990, p.620 AHPNSC, Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, Livro de Eleições (1751-1859), MF: 160.
1802	Ouro Preto, MG	Atuação como Primeiro Definidor, na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo Félix Antônio Lisboa estava com 47 anos de idade.	<i>“[...] ocupou o cargo de Mestre de Noviços entre 1779-1780 e de Primeiro Definidor entre 1802-1803.</i>	MIRANDA, 2014, p.93. Livro de Entradas e Profissões da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, 1765-1794. Códice 2355, fl.94. Arquivo Histórico e Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.
1807	Piranga, MG	Recebimento de pagamento por esculturas de S.Pedro e S. Paulo de Bacalhau. Félix Antônio Lisboa estava com 52 anos de idade.	<i>Recebi do Snr.Temte João Jozé de Olivra Thezoureiro da Irmunde. do Senhor Bom Jesus de Matosinhos do Arrayal do Bacalhau vinte e quatro oitavas de ouro esmola da fatura de duas imagens de S. Pedro e S. Paulo que fez para a capella, e pa clareza passei o preste por mim feito e assignado V.a Rca 1º de Mayo de 1807. Pe Felix Anto Lxa”</i>	MARTINS, p. 378, 1974. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro no 26 – Irmandade do Bom Senhor Jesus de Matosinhos do Bacalhau, Prat. T, Livro 30, fl.11.

1814	Ouro Preto, MG	Falecimento de seu meio-irmão Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1737-1814), em 18/11/1814, aos 77 anos aproximadamente. Félix Antônio Lisboa estava com 59 anos de idade.	<i>“Aos dezoito de novembro de mil oitocentos e quatorze faleceu Antônio Francisco Lisboa pardo solteiro de setenta e seis anos com todos os sacramentos encomendado e sepultado em cova da Boamorte, e para clareza fiz passar este assento em que miassigno”</i>	MARTINS,1974, 366.
1817	Ouro Preto, MG	Faleceu sua irmã Magdalena Theresa de Jesus, (1753-1817) Félix Antônio Lisboa estava com 64 anos de idade.	<i>“Faleceu solteira em Ouro Preto no dia 17 de junho de 1817, sendo encomendada pelo Padre Francisco de Paula Pereira e sepultada na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.1811-1821, p.274v.”</i>	MARTINS,1974, p.38. Livro de óbitos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.1811-1821, p.274v.
1824	Ouro Preto, MG	Faleceu sua irmã Maria da Conceição Lisboa (+- 1742-1824). Félix Antônio Lisboa estava com 69 anos de idade.	<i>Faleceu em 27 de julho de 1824 e foi sepultada no interior da Igreja do Carmo de Ouro Preto”.</i>	Livro de óbitos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. 1821-1836, p.36v. MIRANDA, 2014, p.36.
1826/1827	Ouro Preto, MG	Recebeu por incarnar a imagem de S.m Fr.co do Amor Divino e por olhos de vidro nela	<i>Recebeu 1\$351” de Incarnar a imagem do S.m Fr.co do Amor Divino, e por olhos de vidro na m.ma</i>	MARTINS,1974, p.378 Livro 2º de “Receita e Despesa” da Ordem 3ª de São Francisco de Assis da Penitência, fls. 128.
1828	Ouro Preto, MG	Recebeu pagamento relativo a 02 esculturas do S. Patriarca para a Igreja de São Francisco de Paula.	Recebeu 6\$000 “p.r duas imagens do S. Patriarca”	MIRANDA, 1984/85, p.74. Livro 2º de “Receita e Despesa” da Ordem 3ª de São Francisco da Penitência, fls. 120.
1829	Ouro Preto, MG	Sucedeu ao Comissário Manuel de Abreu Lobato e assumiu o cargo de comissário da Venerável Ordem de São Francisco de Assis da Penitência.	<i>“Sucedeu ao Comissário Manuel de Abreu Lobato em 1829 e exerceu o cargo até 18 de maio de 1831”.</i>	TRINDADE, 1951, p. 193.
1829/1830	Ouro Preto, MG	Recebimento de valores pela Ordem 3ª de São Francisco de Assis da Penitência.	<i>“Recebeu 6\$000 "p.r duas imagens do S. Patriarca"</i>	MARTINS,1974, p.378 Livro 2º de “Receita e Despesa” da Ordem 3ª de São Francisco de Assis da Penitência, fls. 154.
1830	Ouro Preto, MG	Exerceu o cargo de comissário da Venerável Ordem de São Francisco	<i>Sucedeu ao Comissário Manuel de Abreu Lobato em 1829 e exerceu o cargo até 18 de maio de 1831.</i>	TRINDADE, 1951, p. 193.
1831	Ouro Preto, MG	Exerceu o cargo de comissário da Venerável Ordem de São	<i>“Deixou (o Padre Félix) de ser Comissário da Venerável Ordem da Penitência de São Francisco a</i>	TRINDADE, 1951, p. 193.

		Francisco de Assis da Penitência.	<i>18 de maio de 1831, apesar de se ver no Livro 3 o das deliberações da Mesa, a fls. 72, que tomou posse de Comissário o Rvmo. Francisco José Ferreira da Silva a 19 de junho do mesmo ano de 1831, porque o dito Comissário Félix Antônio Lisboa abandonou a sua obrigação de dizer as Missas do Espírito Santo e suas oitavas para as ir dizer no Rodeio, e por isso logo daquela data de 18 de maio ficou suspenso de seu exercício de Comissário — O Secretário Cipriano”.</i>	
1832	Ouro Preto, MG	Falecimento de sua irmã Joaquina Francisca Lisboa, aos 83 anos de idade.	<i>“Faleceu em 29 de maio de 1832, sendo sepultada na Igreja do Carmo de Vila Rica em 29 de maio de 1832”.</i>	MIRANDA, 2014, p.37.
1837	Ouro Preto, MG	Declarou seu testamento 06/02/1837	<i>“[...] estando em meu perfeito juízo e temendo a morte faço o meu testamento.[...]”</i>	MIRANDA, p.97, 2014
1838	Ouro Preto, MG	Falecimento aos 83 anos de idade no dia 30/03/1838	<i>Faleceu o padre Félix Antônio Lisboa em 30 de março de 1838, sendo sepultado no interior da Igreja de São Francisco de Assis, [...]</i>	MARTINS, 1974, p.378.

Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, 2019.

Tabela 02: Fatos ocorridos após sua morte em 1838

Ano	Cidade	Informação	Trecho documental ou informação	Referência/fontes
1841	Ouro Preto, MG	Cumprimento de seu testamento “Carta de sentença cível, passada a favor da Irmandade de Santa Rita de Cássia da Freguezia de Antônio Dias, (fls 139/141, arquivo do Cartório do 1º Ofício de Ouro Preto.)	<i>“A 2 de novembro de 1841, reunida a Irmandade de Santa Rita, Ouro Preto, declarou o Juiz que a havia convocado para comunicar o recebimento de uma carta assinada por Elias Monte Verde, escrita do Rio de Janeiro, com data de 15 de outubro do ano corrente, acompanhada de vários papéis, entre os quaes uma cópia autêntica do testamento do falecido Padre Félix, que deixa para essa irmandade as terras de sua fazenda”.</i>	MARTINS, 1974, p.378.

Fonte: Esquema de Fábio Zarattini, 2019.

ANEXO II

FICHAS DE INVENTÁRIO:
Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados

Esculturas São Pedro e São Paulo Apóstolos
MG/98-155.030 / MG/98-155.031

Ministério da Cultura – Minc
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN
13ª Coordenação Nacional - MG¹⁸⁸

ANÁLISE HISTÓRICO-ARTÍSTICA	
<p>26. ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO</p> <p>Perda de parte do dedo mínimo da mão direita. Perda da orelha de uma das chaves. Perdas na repintura.</p>	
27. RESTAURAÇÕES	<p>RESTAURADORES</p> <p>DATA:</p>
<p>28. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS</p> <p>Peça em madeira, esculpida em duas partes, com mão direita encaixada, policromia a óleo, nas cores azul, marrom, bege, grisalho, preto, vermelho com douramento em pastilho. Oco com tampa. Auréola de latão.</p>	
<p>29. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS</p> <p>Imagem datável do século XIX, documentalmente atribuída a Pe. Felix Antônio Lisboa, irmão de Antonio Francisco Lisboa, que em 1807, recebe pelo pagamento de duas imagens de São Pedro e São Paulo; escultura de cunho mais popular composição rígida, rosto sem muito detalhamento, mãos grosseiras, panejamento simplificado, em caimentos verticais e [regas horizontais junto ao joelho. Apresenta os elementos característicos das esculturas do seu irmão.</p>	
<p>30. CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS</p> <p>São Pedro é representado como patriarca, com cabelos e barbas brancas, vestindo paramentos pontificiais, geralmente assentado sobre um trono ou, algumas vezes, apresentando-se de pé. Representado outras vezes como apóstolo, trajando toga, com pés descalços. Seus atributos são a tríplice cruz papal, chaves, tiara, uma barca ou o galo símbolo da negação de Cristo. (3)</p>	
<p>31. DADOS HISTÓRICOS</p> <p>"Destacam-se no conjunto as imagens dos apóstolos São Pedro e São Paulo, executadas pelo Pe. Felix Antônio Lisboa ... (1) Consta que as imagens foram colocadas no altar-mor em 1804, mas o recibo foi passado em Vila Rica a 1/05/1807 e custaram 24 oitavas de ouro. (2)</p>	
<p>32. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS</p> <p>(1) MIRANDA , op. cit. p. 74. (2) MIRANDA , op. cit. fotocópia do recibo procedente do AEAM, p. s/nº (3) CUNHA , 1993, p. 51.</p>	
<p>33. OBSERVAÇÕES</p> <p>MG/98-155.030</p>	
34. REALIZADO POR 7ª C.R. - IPHAN/DATA: Célio Macedo - 13/05/98	REVISOR/DATA Vânia Parreira - 22/08/98

ANÁLISE HISTÓRICO-ARTÍSTICA	
<p>26. ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO</p> <p>Suporte: ataque de insetos xilófagos, perdas. Policromia: repintura com perdas.</p>	
27. RESTAURAÇÕES	<p>RESTAURADORES</p> <p>DATA:</p>
<p>28. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS</p> <p>Peça esculpida em três (3) partes de madeira, tendo encaixe na mão esquerda e bainha da espada. Pintura a óleo nas cores: azul, vermelho, bege, preto, marrom. Douramento com pastiglio. Espada prateada. Ocada com tampa. Aureola de latão (ou cobre).</p>	
<p>29. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS</p> <p>Imagem datável do século XIX, documentalmente atribuída a Pe. Felix Antônio Lisboa, irmão de Antonio Ferancisco Lisboa, que em 1807, recebe pelo pagamento de duas imagens de São Pedro e São Paulo; escultura de cunho mais popular composição rígida, rosto sem muito detalhamento, mãos grosseiras, panejamento simplificado, em caimentos verticais e pregas horizontais junto ao joelho. Apresenta elementos característicos das esculturas do seu irmão.</p>	
<p>30. CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS</p> <p>Representação de São Paulo, comumente aparecendo semicalvo, com barbas longas, vestindo túnica e manto. Tem como atributos principais uma espada, símbolo de seu martírio - tendo sido degolado - e um livro (1)</p>	
<p>31. DADOS HISTÓRICOS</p> <p>"... as imagens de S. Pedro e S. Paulo, executadas pelo Pe. Felix Antônio Lisboa ..." As três imagens foram colocadas no altar-mor em 1804, na mesma cerimônia ... "Foto do recibo que diz ter ele recebido "vinte e quatro oitavas de ouro esmola da fatura de duas imagens de S. Pedro e S. Paulo ..." (2)</p>	
<p>32. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS</p> <p>1- CUNHA, 1993. p. 43. 2- MIRANDA, op. cit p. 74 e ilustração 31.</p>	
<p>33. OBSERVAÇÕES</p> <p>MG/98-155.031</p>	
34. REALIZADO POR 7ª C.R. - IPHAN/DATA: Célio Macedo - 13/05/98	REVISOR/DATA Cristina Miranda - 26/08/98