

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**CULTURA PICTÓRICA E O PERCURSO DA
QUADRATURA NO ARRAIAL DO TIJUCO NO SÉCULO
XVIII: entre o decorativo e a persuasão.**

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Belo Horizonte, 2013.

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

**CULTURA PICTÓRICA E O PERCURSO DA
QUADRATURA NO ARRAIAL DO TIJUCO NO SÉCULO
XVIII: entre o decorativo e a persuasão.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 2013

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Tese intitulada *CULTURA PICTÓRICA E PERCURSO DA QUADRATURA NO ARRAIAL DO TIJUCO NO SÉCULO XVIII: entre o decorativo e a persuasão*, de autoria de Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, analisada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profº Dr. Magno Moraes Mello - FAFICH/UFMG – orientador

Profº Dr. Eduardo França Paiva – FAFICH/UFMG

Profº Dr. José Newton Coelho Meneses – FAFICH/UFMG

Profº Dr. José Alberto Gomes Machado – Universidade de Évora

Profº Dr. Cássio da Silva Fernandes - UNIFESP

Belo Horizonte, junho de 2013

A Fernando, Amanda e Júlia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: a Fernando, especialmente, pelo incentivo permanente; a Amanda e Júlia, nossas filhas, pelo carinho e compreensão; aos meus pais Edivaldo e Elvira, para quem inexistem palavras suficientes para designar tudo o que tenho recebido e como gostaria de agradecer; aos meus irmãos Vânia, Eduardo e Luciano, pela presença constante e especialmente a Eduardo pelas fotografias em São Gonçalo do Rio das Pedras, Inhaí e Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina. Ao Sr. Carlo Magnani, Carlo Eugênio Magnani e Maria Stela Queiroz pela acolhida amiga em Belo Horizonte. A minhas irmãs eleitas Alessandra Aquino, Cláudia Neves e Maria de Lourdes Ferreira pela presença amiga e cumplicidade neste percurso.

Agradeço ao Professor Magno Moraes Mello que aceitou com presteza e entusiasmo o meu projeto desde o primeiro contato, pelo seu trabalho neste percurso, por meio do qual foi possível aprender tanto e pelas oportunidades de estudo, investigação, crescimento pessoal e convivência com excelentes profissionais que me possibilitou.

Aos professores do Departamento de História da UFMG e especialmente a José Newton pelo aprendizado e pela acolhida profissional e carinhosa.

Ao Professor José Alberto Gomes Machado da Universidade de Évora pela orientação dos estudos e pelo acolhimento afetuoso em Portugal.

Ao amigo Professor Sebastião Natanael Gusmão pelos ensinamentos constantes e o incentivo permanente.

Ao professor Maurizio Ghelardi pelo acompanhamento e interesse que demonstrou neste trabalho ao longo dos últimos anos e pela generosidade da colaboração inestimável.

Aos professores Silvio Van Riel e Fauzia Farneti pela amizade, acolhimento e ensinamento em Florença.

A Eduardo Pires Oliveira pelo imprescindível apoio e acolhimento em Braga, pelos ensinamentos indispensáveis e presença constante em diálogos habituais, finalizados sempre com um incentivo ao trabalho. (Não tenho como agradecer.)

À arquidiocese de Diamantina nas pessoas de Don João Bosco Oliver de Faria e da arquivista e historiadora Verônica Motta.

Ao padre Darlan Aparecido de Fátima Lima pelo apoio e permissão para a pesquisa. Ao padre Júlio César de Moraes e ao Reitor padre Frederico Marins e Silva pelo apoio e por facultar a pesquisa na Biblioteca do Seminário Arquidiocesano de Diamantina, ainda em fase de organização. Às Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis de Diamantina.

Ao Sr. José Paulo da Cruz pela constante disponibilidade e generosidade em partilhar sua sabedoria.

À pesquisadora e paleógrafa Maria Eugênia Ribeiro pela generosidade e colaboração na compreensão e transcrição dos documentos do século XVIII em Diamantina, condição *sine qua non* deste trabalho.

À professora Carla Mary de Oliveira pelo apoio precioso e constante, com seriedade, competência e amizade.

Aos colegas de curso da UFVJM pela compreensão e apoio, especialmente a Carlos Eduardo Silveira pelas orientações e dicas na qualificação.

Aos colegas e amigos Mateus Alves Silva, André Cabral Honor e Berttoni Licarião por partilharem angústias, alegrias, lágrimas e risos neste percurso (e por serem a prova viva de que não é ainda a hora de perder a fé na humanidade).

Ao padre Koumakpaï Moïse pelo acolhimento em Roma e pelo apoio espiritual.

A Cássio Fernandes pela gentileza e presteza nas colaborações sempre generosas.

A Antônio Fernando B. Santos pela importante contribuição e pela identificação da data do tecido da sibila do Carmo.

A Antônio Carlos Fernandes e José Humberto Jabur Borato, amigos queridíssimos (sempre comigo) que nos deixaram, ambos no mesmo dia e não puderam ficar para ver o final deste trabalho.

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, na pessoa de Junno Marins da Matta pelo apoio e colaboração.

Finalmente, meus agradecimentos, à Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo financiamento deste trabalho por meio da bolsa PMCD e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa no exterior por meio da bolsa PDSE.

“Ó calma arquitetura onde os santos passeiam
e com olhos sem sono observam labirintos
de terras tristes em que os destinos se entrelaçam.”

Cecília Meireles

RESUMO

Este trabalho tem uma pergunta básica: as pinturas nas igrejas do arraial do Tijuco no século XVIII são meramente ornamentais ou deliberadamente persuasivas? Para sustentar a resposta de que são deliberadamente persuasivas, opta-se por uma compreensão do barroco (e do renascimento seu precursor) como um momento privilegiado na função persuasiva da arte, exatamente por ser essa persuasão deliberada. Sem reduzir o barroco a isso, lembra-se a função persuasiva própria da contrarreforma. Entendida essa persuasão também como uma demanda da sociedade que usufrui da arte. Assim, procura-se compreender de uma forma ampla a tessitura da malha societária do momento do barroco na Europa, em Portugal e no Brasil. E então especificamente nas Minas Gerais e no Tijuco (que mantinha uma relação peculiar com a Coroa). São apresentadas as ordens terceiras, irmandades e confrarias como comitentes e o seu papel específico em relação à arte no Tijuco. Com a identificação de elementos persuasivos (como a falsa arquitetura, pinturas de balcões e tecidos cênicos que remetem ao teatro e a utilização das sibilas que foram historicamente retomadas em diferentes momentos como elementos persuasivos), tenta-se compreender e contextualizar a figura do pintor bracarense que trouxe para o Tijuco a arquitetura fingida, trabalhando-se com a hipótese de que ele tenha sido na verdade uma espécie de empresa de pintura e um artista completo. É mostrada - com elementos da sua pintura - a possível influência de alguns tratados como o de Andrea Pozzo no Tijuco.

Palavras-chave: barroco, pintura colonial, persuasão.

ABSTRACT

This research has a basic question: the paintings in churches in the Arraial do Tijuco the eighteenth century are merely ornamental or deliberately persuasive? In order to sustain the response that are deliberately persuasive. I opt for an understanding of the Baroque (the rebirth of its precursor) as a privileged moment in the persuasive function of art, precisely because it is a deliberate persuasion. Without reducing the baroque to this, I recall the persuasive function of counter-reform. This persuasion also understood as a demand of society that enjoys art. So, I try to understand in a comprehensive way the fabric mesh of corporate time of the Baroque in Europe, in Portugal and Brazil. And then specifically in Minas Gerais and Tijuco (who maintained a special relationship with the Crown). I present the third orders, brotherhoods and fraternities which played a specific main role in relation to art in Tijuco. With the identification of persuasive elements (such as the false architecture, paintings counters scenic and tissues which refer to the use of theater and Sibyls have historically been resumed at different times as persuasive elements), I try to understand and contextualize the figure of Braga's painter who brought the Tijuco the feigned architecture, working with the hypothesis that he was actually a kind of a painting company and a complete artist. I demonstrate - with elements of his painting - the possible influence of some treaties like Andrea Pozzo in Tijuco.

Key words: baroque, colonial painting, persuasion.

LISTA DE FIGURAS

Figura nº 1 – Domenico Ghirlandaio. Vida de São João Batista, Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella.	28
Figura nº 2 - Giotto. A Lamentação. Capella degli Scrovegni – 1304-1306. Pádua	30
Figura nº 3 – Planta do Arraial do Tejuco – 1750. Fonte: Arquivo Colonial de Lisboa. <i>In</i> Santos, 2002.	64/65
Figura nº 4. Rua das Palhotas (e Rua Nova do Bico). <i>In</i> : Mappa das Ruas de Braga (1750), vol. 1. Braga, Arquivo Distrital, 1989, mapa 58.	110
Figura nº 5 - Foto de Eduardo Pires de Oliveira tirada em 16/02/2013.	111
Figura nº 6 – Frontal da Capela do S. Sacramento da Sé de Braga. Foto: Eduardo Pires Oliveira.	120
Figura nº 7 - O Triunfo da Igreja. Peter Paul Rubens	120
Figura nº 8. Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	139
Figura nº 9 – Desenho de perspectiva da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Autoria de Antônio Fernando B. Santos.	140
Figura nº 10: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	142
Figura nº 11: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	144
Figura nº 12: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	145
Figura nº 13: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	146

Figura nº14: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe: são Zacharias. Foto: Magno Mello.	147
Figura nº 15: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe: São Luiz Rei de França. Foto: Magno Mello.	148
Figura nº 16: Desenho de perspectiva. Forro da nave. Igreja do Carmo. Autoria: A. Fernando B.Santos.	152
Figura nº 17. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Alberto Foto: Magno Mello.	155
Figura nº 18. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Bertholdo. Foto: Magno Mello.	156
Figura nº 19. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Bocardo. Foto: Magno Mello.	157
Figura nº 20. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: Santo André Corsino. Foto: Magno Mello.	157
Figura nº 21. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: anjos. Foto: Magno Mello.	159
Figura nº 22. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: “meninos graciosos”. Foto: Magno Mello.	159
Figura nº 23: Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Foto: Magno Mello.	161
Figura nº 24. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Figura 67.	162
Figura nº 25: Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Fig. 107.	163
Figura nº 26. Mísula. Nave central da Igreja do Carmo em Diamantina. Foto: Magno Mello.	163

Figura nº 27. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Prima. Figura 33.	164
Figura 28: Forro da nave central do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	164
Figura 29: SERLIO, Sebastiano – <i>Tercero Libro de Architectura</i> , 1552. Página 11.	166
Figura número 30. Nave do Carmo em Diamantina. Detalhe do entablamento. Foto: Magno Mello.	167
Figura 31: SAGREDO, Diego – <i>Memorias del Romano...</i> 1542. E HABERMAN Franz Xaver 124, 1. <i>Cartouches et motifs rocailles..</i>	168
Figura nº 32. Capela-mor do Carmo em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	169
Figura nº 33. André Soares - Convento dos Congregados, Braga, empena no cunhal, lado nascente. 1756. Foto: Eduardo Pires de Oliveira.	170
Figura nº 34. Capela-mor do Carmo em Diamantina. Detalhe: Foto: Magno Mello.	171
Figura nº 35. Forro da Capela-mor do Rosário. Diamantina. Foto: Magno Mello.	177
Figura nº 36. Forro da capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	178
Figura nº 37. Nossa Senhora do Rosário. Capela-mor de Diamantina. Foto: Magno Mello.	179
Figura nº 38: Querubins do Camarim da Igreja do Rosário de Diamantina. Foto: Magno Mello.	180
Figura nº 39: Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	181
Figura nº 40. Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	182

Figura nº 41: Anjo da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.	185
Figura nº 42: Querubins da tarja central de São Francisco em Diamantina: Foto: Magno Mello.	186
Figura nº 43: Anjo. Forro da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.	186
Figura nº 44: Cartela. Capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.	187
Figura nº 45: Tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.	189
Figura nº 46: Cartela da tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.	190
Figura nº 47: Nossa Senhora da Conceição. Tarja central da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.	190
Figura nº 48: Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto Magalhães de Minas. Foto: Magno Mello.	196
Figura nº 49. Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto de Magalhães.	198
Figura nº 50: Desenho de Falsa Arquitetra da cúpula da capela de Santana do Inhaí. De autoria de Antônio Fernando B. Santos.	204
Figura nº 51. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Figura 54. Detalhe.	205
Figura nº 52: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando.	206
Figura nº 53: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando.	207

Figura nº 54: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Tarja Central. Foto: Eduardo Orlando.	209
Figura nº 55: Igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando.	210
Figura nº 56: Igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro. Foto: Eduardo Orlando.	211
Figura nº 57: Igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando	212
Figura nº 58: Sibila. Capela de Nossa Senhora de Machede. Portugal. Foto: JB PHOTO – Évora.	219
Figura nº 59: Sibila. Capela de Nossa Senhora de Machede. Portugal. Foto: JB PHOTO – Évora.	220
Figura nº 60: Sibila Pérsica. Crispin van der Passe, 1601.	221
Figura nº 61: Sibila Délfica. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.	223
Figura nº 62: Sibila Líbica. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.	224
Figura nº 63: Sibila Frígia. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.	225
Figura nº 64: Sibila Tiburtina. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.	226
Figura nº 65: Sibila Líbica. Detalhe.Pano pintado. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. Foto: Maria Eugênia Ribeiro.	228
Figura nº 66: Sibila Líbica. Pano pintado. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. Foto: Maria Eugênia Ribeiro.	229
Figura nº 67: Sibila Ciméria. Detalhe. Pano Pintado pertencente à Igreja das Mercês. Iphan. Caetano Luiz de Miranda. Foto: Magno Mello.	230

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
PARTE I: DAS FORMAS PRECURSORAS EUROPEIAS À CAPITANIA DO OURO.	24
<i>Capítulo 1: Entre o Renascimento e o Barroco: formas precursoras.</i>	24
1.1 A Persuasão: Imagem, teatralidade e engano arquitetônico.	39
<i>Capítulo 2: A Pintura Decorativa em Portugal durante o reinado de Don João V.</i>	51
<i>Capítulo 3: A Capitania do Ouro e a Pintura Barroca e Rococó.</i>	60
PARTE II: UM ARTISTA PORTUGUÊS NO TIJUCO.	83
<i>Capítulo 1: História do Tijuco</i>	83
1.1- O perfil da sociedade tijuicana.	94
<i>Capítulo 2: O Pintor José Soares de Araújo.</i>	104
PARTE III: OS TETOS PINTADOS EM DIAMANTINA. O QUADRATURISMO DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO.	134
<i>Capítulo 1: Igreja de Nossa Senhora do Carmo.</i>	134
<i>Capítulo 2: Igreja de Nossa Senhora do Rosário.</i>	173
<i>Capítulo 3: Igreja de São Francisco de Assis.</i>	183

PARTE IV: A PINTURA DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO FORA DO ARRAIAL DO TIJUCO E REPERCUSSÕES.	194
<i>Capítulo 1: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas e a Capela de Santana do Inhaí : As pinturas de José Soares fora do Arraial do Tijuco.</i>	194
1.1- Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas.	194
1.2- Capela de Santana do Inhaí.	200
<i>Capítulo 2: Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras e Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco: repercussões.</i>	208
2.1 Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras.	208
2.2 - Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco.	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
FONTES E BIBLIOGRAFIA	234
ANEXOS:	246
GLOSSÁRIOS DE TERMOS DO BARROCO DE ARQUITETURA E ORNAMENTAÇÃO	425

PREÂMBULO

Tânatos e Eros. A rigor estas duas palavras deveriam bastar como justificativa para as teses ou para qualquer elemento da cultura. Neste caso, desdobradas nos sentimentos da infância, instauradores de tudo o mais. Sentimentos ainda desacompanhados das palavras, ulteriormente mais ou menos canhestramente encontradas, sempre insuficientes e fazendo borda aos excessos da alma. Excessos apaziguados no anseio de compreender a arte, intuir quem foram aqueles homens que a produziram, de onde vieram, o que queriam, como sentiam. E aqueles que a encomendaram, que a desejaram e fruíram. E ainda mais: na veleidade e na premência de estar concomitantemente nas mãos que pintavam, nos olhos que viam, nas mentes que escolhiam e acolhiam. De ser o outro do passado. Sentimentos não menos verossímeis, mas, inequivocamente menos fidedignos do que os pressupostos epistemológicos, as hipóteses teóricas, o suporte bibliográfico, o acervo documental, o esforço da pesquisa e as conclusões plausíveis. Ao menos desde que a ciência alcançou o status de saber quase absoluto, quase teológico, preponderante e prestigioso. E este é o seu lugar. Antes, porém, de dar-lhe passagem, seja permitida uma palavra de misericórdia para com os sentimentos. Aqueles que me enlevaram desde a infância diante das madonas e das sibilas, que me arrebatavam nas pequeninas igrejas coloniais que então me pareciam imensos templos. Onde anjos e santos aspiravam desde sempre o odor de umidade e madeira encanecida – o cheiro do tempo. “Há pessoas que já nascem velhas”, disse-me um dia o querido professor português. Nasci velha, em uma velha casa, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no antigo Tijuco. No novo mundo. As pinturas dos tetos me olharam antes mesmo que eu as pudesse ver. Uma cumplicidade reverberante acompanhou-nos desde então. E obsedou-me o pensamento ao longo dos anos, em sua direção, consecutivamente bitemático entre amor e morte. E envelopados pela arte. Se ao longo da história a arte se manifestou entre o antropomorfismo e o pensamento simbólico, destarte também se deu, paralelamente, em cada indivíduo histórico instaurado pela coletividade, determinado pela sociabilidade, na sua história pessoal.

Socialmente determinada, também eu, empurrei os limites (tantos) morro acima como as pedras de Sísifo. E a isso chegamos: devolvo o olhar das madonas, dos anjos, santos e sibilas, carregados de *pathos*, com o esforço da inteligência.

Cronos é implacável. Por isso, pode-se relevar o amor (sempre inadequado). Porque a morte nos espreita. E virá inevitavelmente, como as pedras de Sísifo, morro abaixo.

CULTURA PICTÓRICA E PERCURSO DA QUADRATURA NO ARRAIAL DO TIJUCO NO SÉCULO XVIII: entre o decorativo e a persuasão.

INTRODUÇÃO

Em algum momento da celebração os olhos dos fiéis se voltam para o alto. Nos ritos católicos esse costume provavelmente comporta resíduos do mundo forjado na concepção religiosa anterior ao Renascimento, quando, assim como o inferno, o céu era um *locus* físico, passível de ser pisado e habitado não só por Deus, pelos anjos e almas benditas, mas por corpos. Agora os de Jesus e Maria, elevados aos céus em ascensão e assunção, respectivamente, e de um ou outro santo que também partilhou esse privilégio. E depois do juízo final, estarão lá os corpos de todos os homens de bem, devidamente recompensados. Mas, as celebrações se dão dentro dos templos. O céu não está imediatamente visível. Algo precisa acolher esse olhar que se volta para o alto. A arte da pintura cumpre essa função. O encontro entre o olhar dos fiéis e os tetos pintados se dá, no mundo cristão, anteriormente ao período barroco. Pinturas paleocristãs já adornavam tetos em locais de encontros e oração. Mas será no período do barroco que o encontro entre o olhar dos fiéis e as pinturas de tetos propiciará o arrebatamento máximo e sublime por meio das técnicas primorosas de persuasão. Habilidades que promovem o engano dos olhos gerando sutilmente o falso. A pintura de falsa arquitetura torna-se uma técnica eficiente. Amplia os espaços, arromba os tetos, deslumbra os olhos, extasia as almas. Especialmente no momento da contrarreforma persuadir é fundamental. A cultura europeia atravessa o Atlântico. Os templos do novo mundo têm também os seus tetos pintados. A falsa arquitetura chegou aos trópicos. Com características particulares a arte colonial se estabeleceu em diferentes locais. Nas Minas Gerais a religiosidade é também assim registrada. No distante arraial do Tijuco as ordens religiosas se ocupam desse fazer. Aí foram pintados tetos, no século XVIII, que, preservados nas igrejas coloniais, ainda hoje atraem os olhares. Investigar essas pinturas tencionando identificar a falsa arquitetura dentre outros elementos persuasivos e

compreender tanto quanto possível suas particularidades históricas em toda sua complexidade, será ora o objetivo aqui perseguido. Nesse percurso a pergunta direcionadora é: foram as pinturas de falsa arquitetura do século XVIII no Arraial do Tijuco meramente decorativas ou deliberadamente persuasivas?

Esse objeto apareceu-me, nesta reflexão, como fronteiroço entre a história e outros saberes abrindo possibilidade para uma abordagem que considera a multiplicidade das relações sociais que o engendram, como constituição dinâmica e histórica dos sujeitos na construção da sociabilidade. Neste sentido, pode-se dizer que é este um estudo inserido na *nova história* que no século XX proporcionou uma nova inteligibilidade da problemática da convivência humana como um tecido complexo e mais aderente a uma leitura que efetiva um diálogo constante com outros saberes¹. A intelexão das pinturas dos tetos em toda a sua complexidade e inter-relação com as suas especificidades históricas, técnicas, ideológicas, culturais, funcionais e utilitárias, na tentativa de compreender as intenções e o papel dos diferentes atores que compunham aquela sociabilidade, ainda não foi intentada.

O marco cronológico deste trabalho abarca o período compreendido entre a construção da primeira e da última Igreja na Diamantina colonial, que então se chamava arraial do Tijuco. A pintura dos tetos das Igrejas fez parte desse processo de construção em um período extremamente importante para a compreensão da história de Diamantina, de Minas Gerais e do Brasil. Assim também a intelexão dessas pinturas contribuirá para a compreensão da constituição do complexo societário de Diamantina, de Minas Gerais e do Brasil, se é que assim se pode chamá-lo no período colonial.

É neste contexto, de 1731 a 1818 que se têm registros das construções das Igrejas coloniais em Diamantina. Chamadas de barrocas ou simplesmente de coloniais, elas certamente têm características próprias que demandam e merecem estudo sério e aprofundado, mormente no que se reporta à compreensão das pinturas dos tetos em sua relação com a tessitura da malha societária de então.

¹ Apóio-me, para tanto, nas obras já clássicas de Marc Bloch, *A Apologia da História e o Ofício do Historiador* publicada pela editora Zahar em 2002 e de Lucien Febvre, *Combates pela História*, da Editorial Presença de 1985.

Para que esse estudo seja possível, é preciso que antes nos detenhamos, ainda que rapidamente, na compreensão das formas precursoras do renascimento e do barroco europeus, e nesse percurso, na apreciação das concepções de alguns autores consagrados que se dedicaram a esses temas.

Sempre que se aborda o barroco, ou se fala de algum nome atribuído a um estilo de época, é necessário lembrar as possíveis imprecisões e limites deste nome e as polêmicas geradas em torno dele. É comum que os nomes sejam dados por gerações posteriores às manifestações artísticas. Assim, uma distância – que de um lado permite um olhar histórico e de outro inevitavelmente perde um vínculo visceral com o tempo – se impõe entre os homens, seus atos e os nomes que eles tomam.

Também é válido lembrar que se o nome é uma universalização que, eficazmente, possibilita a identificação de características que, de fato, se repetem e se assemelham, ao mesmo tempo tem o poder de ocultar as singularidades, que, quase nunca, são detalhes insignificantes.

Em seguida, no enfoque específico da pintura decorativa em Portugal durante o reinado de Don João V, identifica-se o manancial do qual proveio a pintura colonial, barroca e rococó, para a província do ouro.

Na parte segunda, aborda-se José Soares de Araújo como um “artista completo”, seu papel e seu trabalho na história da sociedade tijuana.

A terceira parte deste trabalho dedica-se à inteligência das pinturas quadraturistas dos tetos das igrejas tijuanas de Nossa Senhora do Carmo, de Nossa Senhora do Rosário e de São Francisco de Assis, buscando-se identificar os elementos persuasórios nestes trabalhos – como o engano do olho e ambientes sugestivos da teatralidade barroca – e possíveis influências tratadísticas.

Na quarta e última parte, tentando identificar ainda os elementos persuasivos nas pinturas, aborda-se a pintura de José Soares de Araújo fora do Arraial do Tijuco, em Santana do Inhaí e em Couto de Magalhães de Minas e repercussões de seu trabalho em São Gonçalo do Rio das Pedras e na Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco. Aqui um novo elemento – a utilização da representação das sibilas – se apresenta como um item fundamental para a resposta que se apresentará na conclusão: a pintura dos tetos das igrejas do arraial do Tijuco no século XVIII não se reduz à mera decoração ou

a repetição de uma moda vinda de Portugal, mas tem uma deliberada finalidade persuasiva.

PARTE I: DAS FORMAS PRECURSORAS EUROPEIAS À CAPITANIA DO OURO

Capítulo 1: Entre o Renascimento e o Barroco: formas precursoras.

Não se trata aqui de dedicarmo-nos ao renascimento como objeto, não tanto por exiguidade de tempo e espaço, quanto por escapar do tema proposto. Trata-se, no entanto, de abordá-lo em linhas gerais e de acordo com enfoques específicos que o apontam como um precursor do barroco. É notório que a compreensão do renascimento enquanto estilo artístico de uma época (como de sólito acontece com a temática estilística, seja qual for o período) está longe de ser simples ou consensual. Diante disso, a abordagem de autores consagrados é inescapável. Jacob Burckhardt e Aby Warburg são dois grandes marcos na abordagem e compreensão da arte do renascimento. Intentaram compreendê-lo ampla e profundamente enquanto inauguravam a história da arte como história social da cultura. O historiador suíço Burckhardt (1818-1897), escreveu em 1860 o seu *A Cultura do Renascimento na Itália*². Nesse ensaio ele aproxima a obra de arte do universo dos artistas e dos mecenas. Já em seu *Cicerone*³, escrito em 1855, esse autor afirma que nos primórdios do século XV há um novo espírito na pintura: ela passa a se desenvolver baseada em outros princípios que não as tarefas religiosas, ainda que permaneça ligada à Igreja. A obra de arte, a partir de então, extrapola o que lhe é demandado pela Igreja, oferecendo uma imagem do mundo real. Há por parte dos artistas um aprofundamento do estudo e da representação da natureza, dando-se assim a apropriação de cada um dos aspectos da figuração humana e do seu ambiente. Esse enfoque nos apresenta a arte do renascimento como arte moderna. E Burckhardt o afirma, com toda clareza, na quarta seção de um manual de História da Arte que ele escreveu juntamente com Franz Kugler⁴ em 1852:

² BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

³ Idem, *Il Cicerone. Secondo Volume*. Firenze: Sansone Editore, 1992.

⁴ Franz Kugler (1808 a 1858) foi uma figura chave no desenvolvimento inicial da disciplina de história da arte, lecionou na Universidade de Berlim e foi coautor de um dos primeiros levantamentos de história da arte. Para maiores informações sobre sua biografia, ver *A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art* no endereço: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/kuglerf.htm>

A arte moderna (...) começa com o século XV; (...) é contemporânea ao despertar do movimento literário e da consciência elevada da individualidade pessoal, onde desde então a vida geral dos povos cristãos ocidentais faz-se mais agitada e mais viva e, pelas próprias condições, também a arte se desenvolve (...). O sentimento da própria individualidade se expande e se comunica com as coisas, e a ciência ensina a reencontrar nos fatos da natureza e da história as formas que servem à representação. Estuda-se intimamente a vida, e dela se reproduzem as aparências como num espelho; não descuidando o muito que disso se podia aproveitar das obras antigas.⁵

Cabe ressaltar nessa concepção a comunicação entre o sentimento de individualidade (em expansão) e as coisas. Também em *A Cultura do Renascimento na Itália* o autor dedica-se a esse tema – no capítulo segundo intitulado *O Desenvolvimento do Indivíduo* – enquanto afirma que o homem italiano vivencia precocemente um desenvolvimento em direção ao que ele chama de homem moderno. Também aqui uma redescoberta da individualidade e da subjetividade determina o homem moderno e, por conseguinte a arte moderna:

...o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação *objetiva* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal.⁶

Importam-nos aqui especialmente o individualismo, a subjetividade e a concepção da arte enquanto moderna, porque serão precisamente esses elementos, que

⁵ KUGLER, Franz (com aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell'Arte*. Venezia: s/ed., 1852, p. 637. *Apud* FERNANDES, Cássio S. *As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)*. In: Revista Brasileira de História, vol. 25, n. 49, pp. 99-124.

⁶ BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Pág. 145.

na continuidade histórica com o período posterior, farão do barroco não uma ruptura, mas um prosseguimento em relação ao renascimento. Outros elementos, como a função da arte, determinantes nesse contexto, serão abordados mais abaixo, no devido tempo.

Diferentemente de Burkhardt que parte da relação entre gênero artístico e gosto privado para compreender o desenvolvimento estilístico da renascença, mas ainda na sua esteira, Warburg (1866-1929) privilegiou os estudos de caso, a partir de uma obra individual para chegar ao ambiente cultural que a engendrou, amplamente compreendido. Assim, para compreender a relação entre o cristianismo medieval e o paganismo antigo, em Florença nas últimas cinco décadas do século XV, Warburg debruçou-se sobre um só afresco de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti de Santa Trinità, nesta mesma cidade. Essa obra concentraria uma determinada concepção de mundo orientadora das ações em geral daquele momento e daquele contexto cultural.⁷ O que Warburg procurou entender e que constituía para ele a questão mais importante, foi o significado da influência dos antigos na civilização artística do primeiro renascimento. Nessa tarefa, ele expandiu a concepção de renascimento (expansão geográfica em relação ao entendimento de Burckhardt) e de antiguidade (expansão no sentido da compreensão do quanto o classicismo grego estava eivado por elementos orientais). Apesar de ter sido citado por muitos comentadores como um autor que se ocupava nomeadamente de historiografia artística e iconologia, segundo Ghelardi, bastaria uma reflexão mais escrupulosa sobre seus escritos para constatar que seu intuito nunca fora o de estabelecer uma disciplina específica, mas sim o de percorrer (a partir de resultados que a psicologia, a antropologia e a linguística de seu tempo lhe ofereciam) a evolução dos mecanismos fundamentais das expressões humanas que haviam conduzido determinadas culturas do antropomorfismo ao pensamento simbólico⁸. A despeito da ampla importância dos escritos de Warburg e do quanto possa parecer sedutor o anseio de dedicar mais tempo a toda a complexidade da sua abordagem, é necessário que aqui, esta se atenha a um núcleo basilar da sua teoria: a ideia do renascimento como um tempo de inauguração da modernidade. Na esteira de Burkhardt, ele acreditava que o renascimento corresponderia a uma época na civilização europeia, na qual, nomeadamente os *homines novi* da burguesia de Florença no *Quattrocento* (e ao mesmo tempo outros homens a eles similares na Itália e em toda a Europa) haviam buscado na

⁷ WARBURG, Aby. *El Renacimiento Del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural Del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

⁸ GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg. La Lotta per lo Stille*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.

antiguidade pagã, para além da cultura do cristianismo, uma experiência global que permitira a expressão de novos significados da existência humana, possibilitados pelas novas sociedades urbanas, mercantis. Do confronto e ao mesmo tempo da conciliação entre os sentidos do mundo pagão antigo e do cristianismo da baixa idade média, se produziu uma mistura cultural dinâmica e em transformação, plena de tensões, na qual se mesclavam o antigo, o tradicional e o novo, originando afinal o mundo dos Estados, das cortes, das artes e dos saberes modernos⁹.

Outro elemento especialmente interessante relativo ao renascimento que se mantém em continuidade no período do barroco, é a peculiar função da arte nesse momento e antes disso, a concepção da arte como função. A esse respeito é válido lembrar a obra de Gombrich. A partir de um estudo sobre afrescos, ele afirma que “*a forma segue a função ou o fim determina o meio*”¹⁰. Ressaltando, no entanto, que as ações humanas não tendem a servir a um único fim, mas a uma hierarquia complexa de meios e fins e que às vezes o meio pode ele próprio se converter em fim. Pode-se compreender com esse autor a mudança de finalidade da arte acontecida no renascimento em relação ao período da baixa idade média. A esse respeito, o autor aborda o pensamento de Leonardo da Vinci que condenava o costume de dispor os personagens uns em cima dos outros (pense-se no afresco de Domenico Ghirlandaio, *Vida de São João Batista*, de 1490 em Santa Maria Novella, na cidade de Florença, figura número 1).

⁹ BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁰ GOMBRICH. E. H. *O Uso das Imagens. Estudos sobre a função social da arte e da Comunicação Social*. Porto Alegre: Bookman, 2012. Pag.14.

Figura nº 1 – Ghirlandaio. Vida de São João Batista, (detalhe) Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella.



Segundo este pintor, como mostra Gombrich, os elementos das cenas pintadas deveriam – contrariamente ao que acontece na disposição acima mencionada – fazer com que os espectadores experimentassem as mesmas emoções do que aqueles personagens que estariam ali pintados nos quadros. A isso ele chamou de empatia, que seria então o verdadeiro propósito da destreza dos pintores. Esta experiência, no entanto, exigiria um tipo de olhar especial. O espectador seria assim chamado como testemunha na imediaticidade da sua experiência. E a denominada *mimese* grega, passaria a servir à função de empatia. Todavia, o autor afirma que quando a imagem se torna símbolo aqueles problemas relativos aos espaços incoerentes apontados por Leonardo, deixam de existir. Trata-se aqui da função didática da imagem, na qual a coerência interna se estabelece em um ciclo que deve ser lido então de forma

sequencial. Não havia na pintura mural da idade média uma distinção entre simbólico, narrativo e decorativo. Nada nesta finalidade didática evitava que o artista fizesse completo uso do marco que o arquiteto lhe proporcionara. Nesse período as articulações do edifício coincidiam com o agrupamento das imagens. Ao se perguntar quando se teria desintegrado esta utilização que ele reputa como grandiosa e consistente das imagens e quais teriam sido as forças que levaram à recuperação da concepção clássica que se cognomina Renascimento, o autor responde: quando há uma nova concepção de ensinamento. Mas, essa nova concepção deve também ser explicada: ela se dá a partir de uma crescente demanda da evocação dramática, do retorno de um desejo de que se conte não o quê, mas como a história aconteceu. E ele aponta o século XIII com a volta dos monges pregadores populares e a tradição franciscana como responsáveis por este tipo de identificação imaginária. Os artistas estariam então, diante de um novo problema, a saber, o ajuste dos meios aos fins e vice-versa.

O pintor Giotto é neste contexto apontado como aquele que genialmente teria convertido o pictograma tradicional em uma presença viva (figura número 2). Estabelecendo níveis distintos de realidade, ele rompeu com a tradição da coexistência de elementos simbólicos, narrativos e decorativos e estabeleceu assim o apartamento visual entre simbolismo e narração. A tradicional função da imagem visual na Igreja estava mudada.

Figura nº 2 - Giotto. A Lamentação. Capella degli Scrovegni – 1304-1306. Pádua



No princípio do século XVI, o velho sistema compartimentalizado deixou de ser aceitável e a demanda de da Vinci relativa à existência de uma unidade entre parede, espaço e cena, se realizou com Pinturicchio. Neste momento torna-se importante um elemento, cuja eficiência é grandemente possibilitada pela utilização de técnicas de perspectiva: o ilusionismo. Trata-se da composição que converte os espectadores em testemunhas do mistério que a Igreja quer transmitir aos seus fiéis. Há então a recuperação da unidade entre o simbólico, o narrativo e o decorativo (inerente à arte medieval e que se havia desintegrado) através das demandas de evocação dramática. Apesar de próprio do barroco, o ilusionismo aparece antes, já no século XVI, com

Correggio. Segundo Gombrich, no barroco o ilusionismo aparece como uma resposta ao dilema dos fins e dos meios. Pois, então, os meios tendem a gerar os fins.

Interessa em toda essa abordagem, não obstante a consciência das grandes e intermináveis polêmicas que se geraram a esse respeito, marcar a convicção de que surgiram no renascimento, como precursoras do barroco e não como suas opositoras, as características que aqui são privilegiadas. A arte enquanto moderna, como produto de uma nova individualidade que demanda e evoca uma nova função e o ilusionismo como evocação dramática. Não se trata de afirmar uma continuidade ingênua e linear, mas de compreender um percurso histórico que, com todas as suas contradições e vicissitudes levou à arte do barroco.

Polêmicas e especulações são frequentes quando se trata do barroco, desde a tentativa de compreensão da gênese do termo. Afirma-se a sua derivação do vocábulo “barrueco”, pérola imperfeita e ainda de um silogismo lógico de grande complexidade.¹¹ O complexo, o imperfeito, a estranheza, a decadência, a distorção e o irregular estão assim, na gênese dessa tentativa de compreensão e condicionam uma linha de avaliação negativa e pejorativa que se iniciou com a abordagem dada ao verbete no Dicionário da Academia Francesa em 1740: “Diz-se também barroco, em sentido figurado, com referência ao irregular, extravagante, desigual.”¹² Superlativo, extravagante, excesso, ridículo, foram conceitos associados ao barroco até meados do século XIX, quando Jacob Burckhardt conceituou o barroco como um estilo diferenciado em suas obras *O Cicerone* de 1855 e *O Espírito do Renascimento Italiano* de 1867. Nestas obras fica clara a sua especialização em estudos da antiguidade clássica e também do renascimento. No entanto, sua dedicação ao tema da antiguidade, aparentemente sem uma compreensão aprofundada do período barroco¹³, possibilitou que um seu discípulo se dedicasse a esse tema que até então não fora estudado com a merecida atenção. Esse discípulo foi Heinrich Wölfflin, que sofreu influência não só de Burckhardt, como também do teórico Fiedler, do escultor Hildebrandt, e do historiador da arte vienense Alois Riegl (essa influência tripla permitiu que ele atentasse para a pura visualidade e para os símbolos visíveis, os elementos plásticos constitutivos das obras de arte, a partir dos quais entendia e avaliava não só os artistas, mas também os períodos artísticos

¹¹ TRIADÓ, Juan-Ramon. *Saber Ver a Arte Barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ SILVA, Regina Helena Dutra Ferreira. *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística*. In WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Prefácio.

como um todo). Wölfflin rompeu então, pela primeira vez, com uma visão do barroco enquanto um estilo negativo compreendido como destruição das formas positivas conquistadas no período anterior. Nesse percurso, identificou o barroco como uma corrente estética necessariamente decorrente da anterior, vital e não decadente. O discípulo superou o mestre na medida em que estabeleceu uma unidade crítico-filosófica por meio de um método e uma disciplina, rigorosos. Em Burckhardt a abordagem oscilava entre a narrativa e a crítica, sem apresentar a unidade conquistada por seu discípulo¹⁴. A proposta de Wölfflin era a análise das formas artísticas em si mesmas, a partir de uma lógica e com uma coerência internas. Ele resguardava a autonomia da atividade artística e preconizava uma sequência evolutiva entre o renascimento ou clássico e o barroco, o que remete a uma influência de Augusto Comte em sua abordagem. Entretanto, o formalismo não é a única ótica possível da sua abordagem, sendo ainda possível a identificação de uma abordagem sociológica, uma vez que não está definida uma metodologia desvinculada de fatores ambientais ou sócio-culturais. O barroco foi por ele identificado em uma tipologia tripla, situada entre o renascimento e o neoclassicismo: primeiramente um tipo severo e maciço, um segundo leve e cheio de alegria e um terceiro que dissolveria as formas clássicas. Pode-se verificar ainda em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*¹⁵ a concepção do Renascimento ou clássico (identificado com o imitativo, com formas fechadas e próprio dos países mediterrâneos) e do barroco (decorativo, de formas livres, próprio dos países do norte da Europa) como duas categorias atemporais que se sucederiam alternadamente ao longo da história, sempre de forma evolutiva. Neste sentido, estabelece cinco pares de conceitos fundamentais:

1. Em contraposição ao linear e plástico próprios do clássico, o barroco é pictórico. A leitura da obra clássica é nítida e distinta, na medida em que a linha isola os objetos da visão e faz com que cada elemento seja concreto e perfilado. Já no barroco há a evolução para uma maior liberdade das linhas e a alternância de luz e sombra confere movimento e dissolve as figuras.
2. Assim, enquanto na arte clássica a revelação se dá na superfície, uma vez que o plano é próprio da linha, no barroco acontece a organização da imagem por meio

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

da sobreposição de planos dando-se a visão em profundidade. O esvanecimento dos contornos redundando no desaparecimento da representação na superfície.

3. Apesar de toda obra de arte ser concebida como fechada e completa em si mesma, comparando-se clássico e barroco, este último mostra-se mais solto e flexível, enquanto o primeiro segue rígidas leis de construção. Desta maneira do clássico ao barroco observa-se uma evolução da forma fechada para a forma aberta.
4. O clássico é caracterizado pela multiplicidade e o barroco pela unidade. Sendo multiplicidade compreendida como um conjunto formado pela pluralidade de elementos e a unidade como a percepção primeira da visão única e globalizada na medida em que elementos isolados perdem expressividade.
5. Há uma perda de clareza na evolução do clássico para o barroco, uma vez que a clareza fica prejudicada em pinturas construídas a partir de múltiplos planos de profundidade e movimentadas por contrastes de luz e sombra como acontece no barroco.

Sem negar a existência de distintas personalidades em uma mesma época (estilos e peculiaridades individuais concernentes a cores, massas, linhas, sombra e luz), Wölfflin afirma a existência de um estilo nacional ou regional. Este seria uma tendência dominante para a qual convergiriam as distintas personalidades e acima do qual estaria o estilo de uma época, próprio de um determinado momento histórico. É esse denominador comum a condição de possibilidade de identificação de semelhanças entre, por exemplo, Caravaggio, Rubens e Rembrandt, à primeira vista tão diferentes. A necessidade da vinculação do artista a possibilidades ópticas predeterminadas pela época e pelo sentimento nacional relativiza para esse autor o papel do artista. Disso decorre sua afirmação de que nem tudo é possível em todas as épocas. Assim diminuídas, a intenção artística e outras causas transcendentais, reaparecem como atuação de fatores externos em relação à imanência das formas na medida em que significam a ruptura nas leis internas no seu processo evolutivo, dando assim início a um novo ciclo. A evolução cíclica das categorias clássica e barroca, não despreza, portanto, as causas externas, nessa teoria da arte que decorre momentaneamente do desenvolvimento imanente das formas, teorizando e classificando diferentes períodos¹⁶. Importa-nos especialmente compreender que aqui se inaugura uma possibilidade de

¹⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

compreensão positiva do barroco, contraposta à negatividade da abordagem de até então e à afirmação acerca da completa dissolução por ele operada atinente às aquisições do renascimento. E ainda atentar para a afirmação wolffliniana relativamente à possibilidade de existência de estilos de época compreendidos como a coexistência de elementos comuns passíveis de identificação e comparação no espaço e no tempo. A partir disso o barroco ficou definitivamente estabelecido como estilo de época.¹⁷

Um ano antes da definição do barroco estabelecida por Wölfflin, em 1887, Cornelius Gurlitt¹⁸, historiador da arquitetura, afirmou ser o barroco baseado inicialmente em formas clássicas renascentistas, iniciado na Itália, mormente em Roma, por influência da companhia de Jesus. E ainda, que esse estilo é francamente didático, de aspecto ostentoso e ímpeto exagerado. Aliadas à concepção de Wölfflin de uma atitude religiosa de terrível gravidade, essas afirmações se repetiram em diferentes momentos pela historiografia da arte e permanecem hoje como referência histórica e geográfica para o surgimento do barroco, ainda que sempre acompanhadas de polêmicas e contraposições. Exemplos dessas polêmicas e contraposições, enquanto Alois Riegl¹⁹ indicou novamente o jesuitismo como inspiração determinante do barroco baseado na contrarreforma e em um conseqüente novo patamar de dominação mundial do papado, August Schmarsow²⁰ apontou as origens do barroco em Michelangelo, portanto, anteriormente à contrarreforma. Ou ainda os debates acerca da Espanha como país de origem do barroco, seja como uma predestinação espanhola para o barroco como em Sitwell²¹; seja como a concepção da pré-formação do barroco espanhol enquanto invenção de um modo barroco de olhar as coisas com visão longínqua (de caráter profano ou religioso) atribuído por Ortega y Gasset²² a Velazques; ou a concepção da metafísica como essência do barroco que teria a Espanha como pátria, uma vez que nenhum outro lugar atribuiria ao transcendental tamanha importância, preconizada por Hugo Kehrer²³. Não se pode deixar de citar Werner Weisbach que promoveu a extensão

¹⁷ HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre O Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁸ GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstils in Italien*. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

¹⁹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien: ed. Von Burda und Max Dvorac, 1908. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

²⁰ SCHMARSOW, August. *Barok und Rokoko*. Leipzig: Hirzel, 1897. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

²¹ SITWELL, Sacheverell. *Southern Baroque Art*. London: 1924. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

²² GASSET, José Ortega y. *El punto de vista en las artes, Revista de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.

²³ KEHRER, Hugo. *Spanischer Barok*. München: H. Schmidt, 1924. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

do conceito historiográfico de Barroco para além da história da arte e da literatura, em direção a outros campos, da história política à história da religião e da sociedade²⁴.

Não nos cabe aqui dedicarmo-nos em especial ao debate acerca do barroco literário. No entanto, é preciso lembrar que quando compreendemos que o barroco formal é percebido como pertencente a momentos históricos identificáveis levando-se em conta condições externas anteriores ao seu aparecimento, a história da literatura tem um papel significativo no que diz respeito ao estabelecimento desse estilo de época e não se separa em absoluto das demais formas de expressão artística.²⁵

Outro debate marcadamente polêmico com relação ao barroco como estilo de época é a sua relação com o maneirismo e o rococó, momentos respectivamente anterior e posterior a ele. Ainda que uma convenção historiográfica tenha estabelecido a data de 1600 como o momento no qual se teria dado em toda a Europa e especialmente na Itália, o fim das experiências maneiristas (compreendidas como subproduto renascentistas²⁶ ou como modificação das normas do renascimento clássico²⁷), a polêmica se estende. Da mesma forma, a compreensão do rococó como estilo de época autônomo ou como momento derradeiro do barroco produziu um debate profícuo e numerosos pontos de vista. Este debate traz a reboque tantos outros, como a efervescência cultural e artística do momento do barroco, os problemas linguísticos e ideológicos que apontam suas profundas raízes culturais no *Cinquecento*, a pluralidade de tendências contrapostas e os distintos interesses de uma sociedade que desejava ser uniforme. Entre os numerosos aspectos culturais que propiciaram o aparecimento do barroco na Europa, uma nova ideia de ciência é apontada como um dos mais importantes. Vale dizer, a emergência daquela nova relação estabelecida entre o homem e a natureza que, alcançando um determinado grau de objetividade e racionalização permite-nos falar de ciência moderna no sentido estrito do termo. De uma maneira geral, ainda que alguns autores afirmem a falsidade de uma absoluta dicotomia entre propostas maneiristas e barrocas, um conceito mágico da realidade é mormente atribuído ao maneirismo em contraposição a um naturalismo barroco, apoiado na nova metodologia científica e suportado pelo

²⁴ WEISBACH, Werner. *Arte Barroco em Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Editorial Labor, S. A., 1934.

²⁵ Para a compreensão da relação entre Arte e Literatura no barroco recomendo a leitura de *Estudos sobre o Barroco de* HATZFELD, Helmut, op. cit. e *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão* de ARGAN, Giulio Carlo, editado pela Companhia das Letras em 2004.

²⁶ CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo: Madrid, 2001.

²⁷ HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

cientificismo jesuíta²⁸. Argan afirma ter sido o barroco a inventar a modernidade compreendida como um atributo primordial de qualquer produto de cultura.²⁹ Acerca do rococó, outros tantos problemas se colocam, desde a sua concepção como variante e momento final do barroco até sua autonomia sustentada pela compreensão de que participava de um momento histórico e um meio social, distintos. A restrição à sua aceitação na França (atribuída à racionalidade cartesiana e à austeridade do catolicismo francês de base jansenista)³⁰ foi confrontada com a sua ampla aceitação em outras regiões da Europa central³¹.

É recorrente nessa discussão sobre o conceito de barroco a contraposição de duas teses consistentes e efetivamente opostas. Benedetto Croce faz um julgamento negativo do conceito de barroco no qual envolve todas as manifestações da vida no século XVII, da moral à arte figurativa, passando pela religião, pela política e pela literatura. Esse autor entende o barroco como uma época marcada pela vigência de falsos valores, de intelectualismo e moralismo, da prevalência do artifício.³² Contrariamente a ele, Eugênio d'Ors compreende o barroco como uma categoria do espírito, como um conceito fenomenológico, possivelmente eterno:

Sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco. O espírito do barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra.³³

Partindo disso, d'Ors encontra ao longo da história da arte vinte e dois momentos passíveis de serem chamados de barroco. Essa concepção permite, por exemplo, que o Dicionário Oxford de Artes³⁴ afirme que o termo barroco, utilizado como adjetivo poderia ser aplicado a qualquer arte (inclusive a grega) que apresentasse as qualidades de movimentos vigorosos e intensidade. Assim é afirmada a positividade do barroco compreendido como adjetivo. A contraposição entre d'Ors e Croce ilustra a multiplicidade de teorias e abordagens construídas em torno desse tema. Entre estes dois

²⁸ CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. *Idem, ibidem*.

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

³⁰ TAPIÉ, Victor-Lucien. *Barroco*. Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1983.

³¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. Cosac & Naify: São Paulo, 2003.

³² CROCE, Benedetto, *Storia della Eta barocca in Italia. Pensiero- Poesia e Letteratura Vita Morale*. Bari Gius. Laterza e figli: 1929.

³³ D'Ors, Eugenio. *O Barroco*. Ed. Veja: Lisboa, s/d, pag. 25.

³⁴ Dicionário Oxford de Artes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

autores, pretende-se aqui escapar da polêmica maniqueísta entre a concepção negativa de um e a concepção benevolente do espírito de época que se pode encontrar em qualquer momento histórico. Aqui, buscando o “justo meio termo” proponho que para compreender o barroco se leve em consideração compreender as manifestações da vida no século XVII como propõe Croce, no entanto, escapando do juízo de valor negativo que faz sobre elas. E ao mesmo tempo levo em consideração as intenções contraditórias do barroco e seu resultado estilístico proposto por d’Ors, abrindo mão, no entanto da generosidade expansiva a qualquer momento histórico nos quais semelhantes características se manifestem. Ao espírito do barroco como conceito fenomenológico eu proponho a substituição pela mentalidade do período do barroco.

São também marcantes e polêmicos dois autores os quais não se pode deixar de citar. Segundo Arnold Hauser³⁵ o barroco é, muitas vezes, visto como em parte intrinsecamente popular e em parte como algo que é sustentado pela classe cultural dominante. Em oposição ao chamado exclusivismo intelectual do período precedente (no caso a renascença), leva em consideração as massas na medida em que tem um caráter pedagógico. A também polêmica obra de Gombrich³⁶ faz um estudo da psicologia da representação pictórica, enquanto desacredita a história social da arte. A abordagem desse autor é, aqui, especialmente interessante em dois pontos: primeiramente, em se tratando da participação do observador na obra de arte – que segundo Argan³⁷ no barroco torna-se de fato uma terceira pessoa – na medida em que afirma a impossibilidade da obviedade na leitura de uma imagem. O observador depara-se sempre com a ambiguidade da imagem. Em segundo lugar, o autor sugere ao historiador que não se deixe levar pela pressa em explicar determinado fenômeno estético sem primeiramente interrogar o porquê da continuidade da existência de um dado estilo em determinado momento ou por que foi superado por outros movimentos estilísticos ao término de alguns anos. A resposta a esta questão para Gombrich será sempre uma resposta no âmbito da psicologia. Essas duas concepções, que não se tocam e por vezes se excluem, em alguns momentos acusadas de sociologismo e psicologismo respectivamente, apontam também para a pluralidade de teorias que se descortina aos olhos de quem se propõe a compreender o barroco. Também aqui, escapando de

³⁵ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003, e HAUSER, Arnold. *Conceito de Barroco*. Lisboa: Vega Editora, 1997.

³⁶ GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*.

qualquer sectarismo deletério, levo em consideração tanto as abordagens sociológicas como as nuances psicológicas, considerando-as fundamentais e não excludentes no exercício do diálogo transdisciplinar da história.

Provavelmente tão complexo e temerário quanto definir tipologia e cronologia é apontar uma geografia do barroco europeu. Como afirmado anteriormente, ainda que não seja consensualmente o *locus* de nascimento do barroco, a Roma papal é apontada definitivamente como um dos seus núcleos mais influentes. A arte da contrarreforma, ideologicamente definida, ainda que não seja sua forma exclusiva, se tornou em um barroco exuberante e triunfalista³⁸ que influenciou todo o continente europeu, tendo como critério de aproximação precisamente essa linha ideológica da Igreja da contrarreforma. Triadó³⁹ aponta uma via tríplice para a difusão do barroco: a dos artistas estrangeiros que visitaram Roma e adotaram o novo estilo; a dos próprios artistas italianos que viajaram e divulgaram a estética barroca; e, finalmente, a viagem dos modelos, sejam eles obras originais ou reproduções, que foram a base de muitas das obras do século XVII fora de Roma. Ainda segundo esse autor, guardadas as suas distinções e dinâmicas próprias, a arte barroca encontrou lugar na corte espanhola da casa de Áustria (Valência, Sevilha, Toledo e Madri na península, Nápoles, Lombardia e Flandres no exterior), na França de Luís XIV (que se distanciou da exuberância italiana), na Alemanha (onde houve um processo chamado de tardio que culminou no rococó), Portugal e Espanha (que levaram o barroco ao novo continente americano, onde assumiu uma plástica de claras influências regionais). Não firmou raízes na Europa setentrional, apesar de atingir a Holanda e a Inglaterra protestantes, onde temáticas próprias lhe teriam dado características específicas. Vale lembrar que a interpretação clássica segundo a qual o barroco seria próprio de nações ao mesmo tempo monárquicas e católicas; sociedades senhoriais e rurais nas quais domina a decoração – a partir, por exemplo da tese de Victor Tapié já anteriormente citada – está atualmente superada. Assim, o barroco não se restringe à Europa setentrional e meridional com algumas extensões sempre no rastro da contrarreforma, mas pode-se falar com bastante tranquilidade em barroco da Inglaterra, por exemplo. Essa superação

³⁸ MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

³⁹ TRIADÓ, Juan Ramón. *Idem, ibidem*.

abriria a possibilidade, segundo José Alberto Gomes Machado⁴⁰, para a denominação inequívoca do barroco a propósito da arte colonial na América Latina, que aqui interessa especialmente. Ainda que não se possa negligenciar, evidentemente, as diferenças existentes por exemplo entre o barroco da América espanhola e o barroco da América portuguesa.

Essa rápida abordagem de alguns autores consagrados nem ao menos remotamente pretende fazer um levantamento historiográfico minimamente completo ou esgotar as abordagens significativas a respeito do barroco. No entanto, aponta para a complexidade e a multiplicidade de abordagens do tema que se mantém polêmico e em aberto. Nesse percurso, são aqui escolhidos não um ou outro autor em sua completude, mas elementos das abordagens que se apresentaram por vezes de forma antagônica, mas que eu acredito não serem incompatíveis no sentido de contribuírem concomitantemente para a compreensão da temática selecionada como um norteador multifacetado e um sustentáculo epistemológico dos problemas ora abordados. E é neste sentido que retomo logo a seguir a especial e deliberada persuasão, a teatralidade e o intencional engano do olho, como elementos próprios do momento do barroco visto como uma arte definitivamente moderna, construída em interação com uma sociabilidade complexa e multifacetada na qual cada âmbito da cultura tem a sua importância como fator (não exclusivamente) determinante.

1.1- A persuasão: Imagem, teatralidade e engano arquitetônico.

Especificamente em se tratando da inteligência do barroco como um estilo no qual as perdas dos processos cognitivos correspondem a ganhos com processos imaginativos; onde para além do deleite estético se busca o utilitarismo; onde o interesse da imagem perde importância para o modo de comunicar utilmente o imaginado; onde o belo não é mais o resultado, mas o móvel da arte; onde o zelo devoto encoraja a conversão da religião em política; onde uma função pedagógica e retórica toma o lugar da beleza como fim; onde a perspectiva é a objetivação do sujeito; pretendo me apoiar em Erwin

⁴⁰ MACHADO, José Alberto Gomes. *Sobre a Definição da Arte Brasileira do Século XVIII*. In Actas Del V Simposio Hispano-Portugués de Historia Del Arte. Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América. Valladolid, 1990.

Panofsky⁴¹ e Giulio Carlo Argan⁴². São concepções que fazem vizinhança com outros saberes como a filosofia da arte. Panofsky será importante na compreensão da perspectiva como condição de possibilidade do engano do olho na falsa arquitetura, mas, especialmente Argan será aqui a âncora por abordar o problema da persuasão no barroco, em uma perspectiva que promove a inversão teleológica na qual a apologia do engano se sustenta na atitude do fruidor da arte que deseja ser enganado. Em seu livro *Imagem e Persuasão* alguns ensaios são notadamente importantes a esse respeito. Cabe aqui uma breve explanação de como aparecem especialmente em dois ensaios os temas que me serão caros na investigação das pinturas do arraial do Tijuco.

Ainda no prefácio, assinado pelo próprio autor, ele anuncia a atualidade do problema do barroco, que ora se apresenta mais amplo e complexo do que se mostrava no momento da sua formação e dos historiadores da sua geração. Dando a tônica crítica e enfática que se manterá a mesma em toda a obra, o autor afirma que a modernidade enquanto atributo primordial de todo e qualquer produto da cultura é inventada pelo barroco. De extrema importância é a identificação feita aqui entre arte e literatura do século XVII e um fim prático, político e religioso, no qual o poder não poderia prescindir do consenso, cuja obtenção lançaria mão inevitavelmente da persuasão e da propaganda. Persuadir tem nessa obra o sentido de “solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que apesar disso se coloca no horizonte do possível”⁴³. Outra afirmação fundamental é a de que a perda da segurança ética da qual o homem gozava até o século XV, isto é, a perda da unidade ética entre arte e pensamento sobre arte, abre espaço, ao mesmo tempo para um moralismo católico de difícil internalização e para o ideal de monumentalidade como resposta estética. Isto é, Argan afirma que à crise ética moderna, o barroco responde com uma solução estética monumental e persuasiva. Assim, o momento histórico do barroco transita do problema da verdade (do qual se afasta) para a aproximação pela verossimilhança (sempre ilusória). É a partir dessas afirmações que escolho a via da compreensão do barroco como uma apologia da ilusão. Poderíamos dizer uma apologia da mentira, no sentido do engano *dell'occhio*. A arte que quer enganar um público que pede para ser enganado. A pergunta que então me orienta é (uma vez afirmada a existência da persuasão nas pinturas barrocas desta

⁴¹ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. Este texto autor é de extrema importância para a compreensão da perspectiva, especialmente no que concerne à sua abordagem histórica até o Renascimento.

⁴² ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, Ibidem*.

⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*. Pag. 8.

colônia portuguesa): qual o sentido da persuasão neste contexto? Qual a relação do engano (intentado no Tijuco também com a utilização de falsa arquitetura) com a sociedade que o produziu e foi ao mesmo tempo seu fruidor? Dentre os trinta e três ensaios compilados no livro ora citado, dois interessam-me diretamente no esforço de elucidação dessa temática: *A retórica e a arte barroca* e *A Europa das capitais*.

No ensaio denominado *A retórica e a arte barroca*, que é a transcrição de uma conferência, Argan indica, sem pretender esgotar o assunto, alguns aspectos do pensamento aristotélico no que refere-se à sua influência sobre a concepção de arte no período barroco. Essa influência aristotélica, especialmente da retórica, se anuncia como um fator primordial na superação do cânone formal e, portanto do cânone do neoplatonismo preponderante até o maneirismo toscano pós michelangelesco. O objetivo dessa compreensão aqui não é estético, mas explicativo do valor da persuasão, isto é, da arte ou técnica de persuadir e sua relação com o barroco. O problema base da teoria do barroco (que até o renascimento se concentrava no problema entre teoria e prática) é então apontado como centrado na imitação e na ideia, respectivamente relacionadas às correntes pictóricas do caravaggismo e do carraccismo. Separando o problema da imitação do problema da idealização, a arte barroca se coloca de maneira necessária a questão teleológica. No caso da imitação, há a predominância da técnica da mão e do pincel. No caso da imaginação, há a predominância da técnica da mente, ou da imaginação. Em ambos os casos, trata-se da técnica, e segundo o autor, a técnica sempre pressupõe finalidade. Ele pergunta, então, qual seria a finalidade da arte no século XVII. No percurso dessa investigação são retomadas as reflexões sobre arte que Bellori⁴⁴ atribui a Poussin, onde ele afirma que a forma artística não tem um fim em si mesma. Argan afirma que a forma artística para Bellori, seria um meio: algumas operam o riso e o terror, mobilizam os afetos, persuadem, mas sempre pelo modo como o fazem, e isso por seu caráter de meio. Esse teórico entende que os princípios ou valores da arte figurativa devem ser integralmente transcritos em valores literários onde o substantivo é a forma; o verbo é a composição; e o adjetivo é a cor. A própria obra de arte é um discurso do tipo demonstrativo (silogístico ou entimêmico). A pintura dos Carracci teria para ele um valor de prosa, um caráter discursivo, portanto pode-se falar

⁴⁴ Giovan Pietro Bellori maior teórico e crítico da arte italiana do século XVII, segundo Argan, foi autor de *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* de 1672, onde advoga a primazia do ideal sobre o natural, vale dizer do carraccismo sobre o caravaggismo.

aqui de um fim demonstrativo. A finalidade demonstrativa demanda evidentemente um terceiro: o observador.

A presença do “terceiro” na obra de arte, (além do artista e da obra, a rigor toda obra de arte pressupõe esse terceiro) é aqui apresentada com um novo objetivo: se no passado, isto é, antes do barroco, o artista tinha como objetivo fazer com que o observador sentisse o mesmo que ele sentia, agora ele quer fazer ver ou sentir por meio de uma técnica que lhe é própria. Uma técnica que é a da persuasão que deve levar em conta, entre outras coisas, as disposições do público ao qual se dirige. Esse novo artista é agora um livre pensador, um profissional liberal, como um advogado.

Argan ressalta que a técnica adquirida no século XVII se configura como método em substituição ao sistema. Neste sentido, ele não tem objeto próprio, possuindo, portanto, uma variedade infinita e questionando a alma humana para elaborar meios eficientes de despertar suas emoções. Esse processo, segundo o autor, é quase científico. A esses modos de representar emoções correspondem uma profunda exigência do público. Nesse ponto o autor nos adverte de que não há um desprezo cínico ou desesperado em relação ao verdadeiro, mas sim uma constatação de que o verdadeiro e o verossímil têm o mesmo efeito para fins de persuasão. Assim, a demanda de persuasão, enquanto apologia do falso ou da desconsideração do verdadeiro como valor absoluto condiciona a obra de arte no barroco. A partir disso uma interrogação se põe acerca do barroco colonial aqui estudado: diante de uma técnica distinta da italiana e da portuguesa, embora com suas raízes nelas inseridas, há também uma demanda de persuasão onde o verdadeiro e o verossímil se equivalem?

Argan não contesta o fato de que na arte barroca há a prevalência de motivos religiosos e morais, nem desconhece o fato de que ela foi amplamente utilizada pela igreja católica para fins de propaganda pelo seu poder de persuasão. No entanto, ele afirma nesse ensaio – e aqui está a meu ver a grande genialidade de sua crítica – que no barroco não importa persuadir a isto ou àquilo, mas importa simplesmente persuadir. E apresenta o *trompe-l’oeil*, forma típica do barroco, como um caso dessa persuasão sem objeto. A esse respeito ele afirma:

o entendimento que se estabelece, não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo ou o método de persuasão...à técnica de persuasão

própria do artista corresponde no público a uma técnica igualmente complicada de deixar-se persuadir.⁴⁵

Afirmado com Aristóteles que a retórica é o germe da política, Argan entende que o caminho da retórica leva a uma interpretação positivamente civil da arte barroca, que ele contrapõe à avaliação negativa operada por Croce⁴⁶.

Dessa maneira, à pergunta inicial: qual a finalidade da arte no século XVII, Argan responde magistralmente que é persuadir. Esvaziando a questão teleológica, ou melhor, mudando o “foco” da pergunta ao responder, o autor deixa claro que o fim da arte barroca não é um fim em si mesmo, mas um meio de atender às demandas específicas do público específico desse período que deseja ser persuadido: à pergunta pela verdade é apresentada uma resposta pela verossimilhança; a questão ética é respondida pela monumentalidade estética; a questão teleológica se confronta com a eficiência da retórica como resposta. A imagem barroca quer persuadir. Belamente.

No ensaio intitulado *A Europa das Capitais* Argan trata de temas que marca como subtítulos: *O Barroco; A Forma e a Imagem; A Função das Imagens; Poética e Retórica; O Estado e a Capital; A Cidade Capital; O Monumento; A Monumentalidade; Imaginação e Ilusão; Imaginação e Sentimento; Os Afetos; Persuasão e devoção; Retórica e Classicismo; O Classicismo; Retórica e Arquitetura; A Fachada; A Técnica; O Grande Teatro do Mundo; O Espaço e as Coisas; O Retrato; A Paisagem; O Desenho e a Gravura; O Costume; A Natureza- Morta; e Ensinar e Educar*. Retomo aqui as afirmações centrais, identificadas como nódulos fundamentais de cada um desses subtítulos, na medida em que apresentam contribuições para esse debate.

Em *O Barroco* Argan principia por considerar a sua discussão como um tema em aberto. E se contrapõe a duas críticas já clássicas: a de Croce e a de Eugênio D’Ors, já acima mencionadas. Para o primeiro, o barroco tem uma conotação negativa, na qual ele envolve indiferentemente todas as manifestações da vida no século XVII: moral, religião, política, literatura e arte figurativa. Consequência disso, o barroco, ao menos na Itália é para ele uma época de falsos valores. Já para D’Ors, contrariamente a Croce, o barroco seria uma categoria do espírito, dionisíaca, apontando sempre para o

⁴⁵ ARGAN, Gian Carlo. *Idem, ibidem*. Pag. 38.

⁴⁶ CROCE, Benedetto. *Idem, ibidem*.

irracional. Criticando ambos, Argan afirma que a irracionalidade do século XVII não é um profundo impulso vital como afirma D'Ors, nem é prova suficiente de que tudo nesse século é falso e artificioso, como quer Croce. A irracionalidade, caráter dessa cultura é desejada, controlada e teorizada. Assim, Argan afirma que a cultura barroca fundamenta a estrutura da sociedade moderna. Isso não seria possível se o barroco fosse ou uma época de decadência, ou um mero retorno à irracionalidade. Haveria, evidentemente uma renúncia a certo tipo de racionalidade, enquanto se buscaria uma nova racionalidade, uma racionalidade que ele chama de “razão artificial”, e que é antes de mais nada uma razão social. Aqui é afirmada a autonomia da arte ao mesmo tempo em que se justifica buscar na arte a expressão autêntica e completa de uma civilização. A tarefa da seria, portanto, “conferir valor ao momento fenomênico, considerado fundamental, da cultura da época”⁴⁷. Assim, o século XVII é considerado como um momento de transição entre dois tipos de racionalidade, momento no qual são levantados problemas que deverão ser retomados e respondidos em tempos posteriores. Os artistas desse século, curiosos quanto aos fenômenos referentes à sua singularidade e pluralidade, mostram-se duvidosos quanto ao seu significado, até perceberem que registrar os fenômenos presta-se a nada mais que determinar certos pontos de entendimento: comunicar é a grande tarefa. No barroco, o problema do comportamento substitui o problema da natureza humana. Essa transformação deve-se a acontecimentos importantes do século anterior: a revolução filosófica cartesiana, a revolução científica de Copérnico e Galileu e a grande crise religiosa que assolou a Europa. Como o comportamento se dá na sociedade, as questões da organização social, da sua tessitura e funcionalidade se apresentam como fundamentais nesse período. Mais uma vez, a persuasão é aqui ressaltada: é mais importante persuadir do que demonstrar. Nesse momento não há modelos únicos para os fenômenos e conseqüentemente não os há também para as atividades mentais. Aqui a ciência e a arte tomam caminhos diferentes depois de andarem juntas por muito tempo: quanto mais a ciência declara buscar a verdade, mais se torna claro que na arte trata-se da ficção. Se no Renascimento as figurações delirantes de Bosch ou de Bruegel parecem sonhos ou fantasia, no século XVII, figurações igualmente desconformes em relação à experiência parecem verossímeis à medida em que podem ser aceitas como produtos reais da fantasia: no barroco a verdade cede lugar à verossimilhança.

⁴⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Ide, ibidem*, pag. 47.

O século XVII é apontado em *A Forma e a Imagem* como sendo o primeiro de uma fase posteriormente chamada de civilização da imagem, isto é, o primeiro século da chamada civilização moderna. O barroco nasce tentando responder à crise da forma ocorrida no maneirismo, não no sentido de restabelecer a forma como valor absoluto e universal, mas como afirmação da imagem, do seu valor autônomo e intrínseco. O engenho típico do artista é agora a imaginação e não mais a atividade intelectual e representativa do renascimento. Para demonstrar a amplitude dessa transformação, Argan remonta ao século XV, quando a Igreja impôs a identidade entre verdade racional, histórica e verdade dramática. Essa identidade é entendida diferentemente em distintos lugares: como neoplatônica em Florença, aristotélica em Pádua, por exemplo. A Igreja Romana, no Renascimento, necessita da arte como demonstração de que a natureza e a história (como expressões da vontade de Deus) refletem a sua lógica. No entanto, rapidamente se dá a crise desse sistema de lógica e fé: já em Leonardo a natureza não tem nem forma lógica, nem estrutura constante, não sendo nem sistema fechado nem verdade revelada. É preciso indagá-la para conhecê-la, renunciando aos dogmas. Para Michelangelo, a arte já não é nem processo de ascese nem representação que mediatiza. O maneirismo nasce com Michelangelo como imitação da idéia e não da natureza. Para Argan a crise maneirista da forma se afirma como extremo formalismo. A forma perde sua força de demonstração e sobrevive a si mesma como mera imagem. Apesar de o maneirismo ser declaradamente fiel ao classicismo, Argan o aponta como anticlássico, pois clássica é a forma e anticlássica a imagem.

Em *A Função das Imagens* Argan afirma que a crise religiosa do século XVI atingiu a arte diretamente, uma vez que não admitiu mais essa forma sensível do dogma participante dos rituais, essa mediação sensual entre Deus e a humanidade. Trata-se das representações imaginárias. Nega-se toda e qualquer mediação e desconfia-se até mesmo das escrituras. Nem mesmo os teóricos da contra-reforma se colocam visceralmente contra a acusação de paganismo imputada às imagens do Renascimento. No entanto distinguem entre imagens boas e más. Em si, elas não são boas nem más, mas o são na medida em que são utilizadas para uma finalidade boa ou perversa. Aqui a Igreja não pode deixar de se colocar um problema moral. Se a imaginação produz imagens, ela não escapa do juízo de valor (bom ou mau, útil ou nocivo) que são inescapáveis para todas as ações humanas. O barroco tem neste contexto, como grande empreitada, a defesa e a revalorização das imagens, quando a igreja se dedica à

contraofensiva após se certificar que conteve a reforma. Isso se dá por meio da afirmação da demonstração visual dos fatos históricos enquanto necessidade prática e do seu valor ideal, tendo como finalidade o exemplo e a edificação. Também a cultura clássica e do Renascimento são aqui revalidadas uma vez que, se o belo é agradável, pode ser persuasivo. Se a função da imagem é prática, educativa e didática, ela está voltada para o bem. No entanto, não basta para isso transmitir através das imagens mensagens morais edificantes: é preciso condicionar todas as ações humanas, independentemente de sua formação cultural e de sua posição na sociedade. Isso vale para a autoridade em geral – não só a religiosa, mas também o próprio Estado. É preciso que haja a convergência para um fim comum: para a Igreja, a salvação; para o Estado, o poder. A imagem não age sobre ações ou decisões, e sim sobre solicitações. Não fornece modelos ou esquemas. São mais eficientes na medida em que abarcam os costumes e interesses do maior número possível de estratos sociais. A arte é agora, nesse projeto político-social da Igreja um modo de chegar à salvação: por meio de obras, isto é, cumprindo os deveres sociais no mundo. A arte é, pois, um instrumento de devoção. Nesse momento em que a Igreja se dedica a uma tarefa missionária, de um lado de proteger os fiéis da heresia, de outro de levar a fé católica a povos ainda pagãos, seus desdobramentos se dão por meio da propaganda. E a propaganda não é demonstrativa: é persuasiva. Persuade à devoção. O vulgo (ignorantes, pagãos, primitivos) não é sensível às formas, mas às imagens. Assim, com este fim nasce uma nova e copiosa iconografia. Temos então uma devoção diferenciada na medida em que é uma devoção política: Se a finalidade da propaganda é a salvação de toda a humanidade, a política do Estado é meio e instrumento da salvação enquanto comportamento coletivo. A persuasão ideológica se torna, assim, o modo essencial do exercício da autoridade, seja ela religiosa ou política. A arte do século XVII é animada por esse espírito da propaganda por meio das imagens, no sentido de que elas agem como imagens mesmas e não como veiculação de algum sentido conceitual hipotético ou implícito. O maravilhamento próprio do barroco implica a suspensão das faculdades intelectivas. A imaginação é considerada a nascente e o impulso dos sentimentos que serão o móvel da ação. A arte desenvolve e educa a imaginação. À vontade de persuadir deve corresponder a disponibilidade de ser persuadido.

Em *Poética e Retórica* o autor afirma que o barroco representa uma retomada da filosofia da experiência tendo como fontes principais desse pensamento estético a

Poética e a Retórica de Aristóteles em oposição à filosofia das ideias e ao neoplatonismo maneirista. À poética ele associa um conceito mais ético do que gnosiológico da *mimesis*. Neste sentido existem obras figurativas que pretendem fixar esquemas totalmente equivalentes aos da tragédia e da comédia aristotélicas, isto é, o esquema da *mimesis* que se justifica eticamente pela purificação das paixões humanas. São úteis as imagens produzidas pelo processo de verossimilhança e nocivas aquelas produzidas pela fantasia, um capricho arbitrário. A imagem séria tem um fundamento na memória que tem como premissa a experiência histórica: só é crível ou possível aquilo que já aconteceu. A retórica é a arte de persuadir. Segundo Aristóteles, tanto mais se consegue persuadir quanto menos se mostra a vontade de fazê-lo. A retórica se dá em três gêneros: deliberativo, judicial e demonstrativo. A arte do século XVII se expressa no gênero demonstrativo: tem o presente como ponto de encontro entre a experiência do passado e a perspectiva do futuro. O homem do Barroco é o homem do presente. Essa nova ideia de tempo modela a ordem compositiva e a estrutura do espaço figurativo histórico-religioso do século XVII. Para que o discurso retórico possa ser eficazmente persuasivo, é preciso antes ser persuadido da possibilidade e da utilidade da comunicação humana mais do que da verdade e da bondade das coisas. O que mais importa é que a comunicação humana possa ser solicitada pelo empenho em persuadir, em formar grupos de pessoas que acreditem nas mesmas coisas e compartilhem as mesmas opiniões.

O Estado nacional em sua forma típica – a monarquia absoluta – é a grande invenção política do século XVII, segundo Argan em *O Estado e a Capital*. O poder centralizado determina a predominância de uma cidade sede da sua autoridade, vale dizer dos órgãos de governo, da administração pública, das representações diplomáticas. A formação desta cidade que é uma cidade capital faz com que outras cidades do estado lhe sejam subalternas, criando a categoria de cidades capitais da província. Temos então a cisão entre a cultura e arte da capital e a cultura e arte da província. A capital moderna, diferentemente da cidade medieval, abarca a centralidade política e religiosa. Roma fornece o modelo representativo de cidade com valor ideológico. A figura da capital espiritual do catolicismo é um meio de propaganda política e religiosa. Assim como a sua *forma urbis* determina a cidade cujas formas são destinadas à persuasão – são formas retóricas. A capital, enquanto forma tipicamente barroca é a representação

monumental da “ideologia do poder”⁴⁸, afirma Argan retomando Mumford⁴⁹. Há aí uma moderada retórica burguesa (que deseja um processo de persuasão e educação como condicionante da existência) e uma grandiosa retórica da Igreja e do Estado. Referente à pintura, identifica-se uma grande retórica e uma pequena retórica do barroco: A primeira refere-se à figuração histórico-religiosa e decorativo-alegórica da grande decoração e a segunda à natureza- morta ou à cena de costume.

Em *A Cidade-Capital* a nova função política do Estado no século XVII determina a estrutura da cidade-capital e contribui para a concepção de espaço em geral. A nova concepção de espaço no barroco associa espaço e movimento. Lei, ordem e uniformidade são os espaços distintivos da capital barroca. A avenida é o mais importante símbolo e o fato principal da cidade barroca. E finalmente a idéia de monumento (no ensaio de mesmo nome) está associada à idéia da cidade-capital. Monumento aqui compreendido como unidade plástica e arquitetônica que representa valores ou a própria autoridade e que por isso tem uma função retórica ou persuasiva. Lembro aqui a associação feita por Paolo Portoghesi⁵⁰ entre Roma como cidade barroca e uma nova concepção de espaço: um culto ao infinito, à distância, à relatividade do espaço. E neste contexto ele ressalta a importância do ilusionismo ótico na representação do infinito.

Serão essas considerações que Argan faz sobre o barroco, norteadoras nesta investigação acerca da arte no arraial do Tijuco no século XVIII. Especialmente na interrogação acerca da função das imagens e de todo esse conjunto de problemas que gravitam em torno da temática da persuasão. Têm as pinturas das igrejas do arraial do Tijuco no século XVIII uma intenção persuasiva? E qual seria ela? Tentar aproximar de uma possível resposta é aqui um objetivo primordial.

Nesse momento será aqui desenvolvido um rápido estudo sobre a perspectiva, sua história e sua utilização na pintura como condição de possibilidade do engano do olho e da persuasão, tendo como referencial teórico preferencial Erwin Panofsky⁵¹. E a compreensão de como conhecimento do estudo perspectivo abre uma nova possibilidade

⁴⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Ide, ibidem*. Pag. 74.

⁴⁹ Ver: MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Martins Fontes: São Paulo, 1982.

⁵⁰ PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca*. Editori Laterza: Roma, 1978.

⁵¹ Especificamente para a compreensão da perspectiva no barroco, outros autores serão utilizados. Dentre eles: Fauzia Farneti, Stefano Bertocci, Lawrence Wright, Jorge Galindo Díaz, Martin Kemp.

para a pintura decorativa na época do barroco. ⁵²Segundo Panofsky⁵³ a perspectiva seria uma objetivação do mundo subjetivo, ou a passagem daquilo que se poderia chamar de uma objetividade artística para o campo fenomênico. Tanto em Portugal como no Brasil, as pinturas de tetos recorrerão sempre à compartimentação do espaço. Entretanto, pode-se afirmar a intenção de que um novo público (que habita uma nova ordem urbana) será tomado pela persuasão ao passar da frontalidade e pura planimetria – características próprias do brutesco – para o ilusionismo perspéctico⁵⁴. No percurso desse estudo outros autores serão utilizados como Hubert Damisch⁵⁵ e Jorge Lúcio Campos.⁵⁶

A seguir será retomado um breve histórico da pintura de arquitetura, partindo da utilização da perspectiva na pintura da renascença, no quadro vertical na parede vertical; em observações totalmente zenitais e em sentido frontal aplicado ao teto; e o uso da dinâmica do ponto de fuga. E chegando à visão e a representação científica na pintura italiana, focando os pintores de afresco italianos e o desenvolvimento *trompe l'oeil* em superfícies verticais. Interessa aqui, especialmente a utilização da perspectiva no período barroco, focando ainda os quadros horizontais e curvos. Para isso, utilizarei, além dos autores já citados, as obras de Pedro Miguel Filipe dos Santos⁵⁷, Fernando R. De La Flor⁵⁸, Fernando Checa e José Miguel Morán⁵⁹ e José Antônio Maravall⁶⁰.

Assim será possível extrair desse estudo a compreensão de como em Portugal e no Brasil o uso da perspectiva mantém uma função de narrativa historiada em contraposição ao espetáculo romano (como nas pinturas dos tetos feitas por Andrea Pozzo), na medida em que utilizam o quadro recolocado e não o arrombamento do teto como continuidade da falsa arquitetura.⁶¹ E ainda como diferentes recursos, advindo de demandas de sociedades distintas chegam ao mesmo resultado barroco da persuasão.

⁵² MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

⁵³ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁵⁴ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

⁵⁵ DAMISCH, Hubert. *L'origine de La Perspective*. France: Flamarion, 1993. Este autor, especificamente aborda a origem da perspectiva até o Renascimento.

⁵⁶ CAMPOS, Jorge Lúcio. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

⁵⁷ SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O Poder da Geometria e da Perspectiva na Concepção do Objeto Artístico*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2010.

⁵⁸ DE LA FLOR, Fernando R. *Imago. La cultura Visual y Figurativa Del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.

⁵⁹ CHECA, Fernando e MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1998.

⁶⁰ MARAVALL, José Antônio. *A Cultur do Barroco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

⁶¹ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

Tudo isso na tentativa de compreender ao final, quem é, no Arraial do Tijuco, esse novo público multifacetado que constrói, encomenda, pinta e admira os tetos das Igrejas, como o faz e o que quer ele dessa arte. Diferentes qualidades técnicas podem satisfazer a necessidade de persuasão?

Capítulo 2: A Pintura Decorativa em Portugal durante o Reinado de D. João V

“Egoísta, vaidoso, perdulário, mulherengo, obsceno, despótico, intolerante. E mais do que isso, um monarca de sorte”⁶². Se esta forma de caracterizar D. João V está efetivamente distante de uma abordagem razoável do ponto de vista do historiador, pela carga inaceitável de juízos de valor que contém, pode, no entanto, remeter de alguma forma à realidade do que foi o seu reinado para Portugal, enriquecido com o a descoberta do ouro no Brasil, realizador de uma arquitetura grandiosa e mecenas das artes.

O barroco se desenvolveu como dito anteriormente, em grande parte da Europa desde o fim do século XVI e por todo o século XVII. Nesse período as condições culturais em Portugal não possibilitaram o desenvolvimento dessa proposta estilística, o que veio a acontecer somente em meados do século XVII e mais intensamente durante o reinado de D. João V. Portugal se caracterizava então por ser uma sociedade extremamente católica, cujo poder concentrava nas mãos das ordens religiosas e da aristocracia. Até o período joanino, enfrentava uma crise financeira e uma situação política conturbada desde a união com Espanha em 1580, o que inviabilizava a estruturação de uma corte em Lisboa, dificultando imensamente o mecenato régio, que esteve praticamente inibido e sem atividades dignas de relevância. Nesse período muitos artistas portugueses fizeram a sua aprendizagem em Espanha, local mais sintonizado com o restante da Europa e pronto a responder às suas necessidades. Um dos fatores condicionantes dessa realidade portuguesa era a sua situação geográfica relegando o país a uma espécie de isolamento no extremo ocidente da Península Ibérica, tendo como barreira a Espanha. A alternativa encontrada para a ruptura com esses percalços foi a exploração do novo mundo por via marítima. Isso possibilitou ao país a expansão não só para a China e Índia, como também para o Brasil, viabilizando, com as riquezas daí advindas, o surgimento de um novo processo cultural e artístico. O que então se chamou de civilização destas zonas impôs uma ação de absorção das propostas culturais europeias, especialmente na fase final do século XVI com a presença das ordens religiosas, cujo auge de atuação se efetivaria a partir do século XVII.⁶³ Momento

⁶² FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura! A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

⁶³ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

significativo dessa absorção cultural, verificou-se no Brasil, uma ampla difusão da cultura artística do Barroco, que aí encontrou terreno fértil, fazendo surgir uma arte luso-brasileira. Entretanto, o enriquecimento português não foi imediato. A partir da Restauração em 1640 e com o reinado de D. João IV de 1640 a 1656, ainda com poucos recursos e envolvido numa luta com a Espanha até 1668 (quando se deu o reconhecimento espanhol da independência portuguesa) Portugal enfrentava ainda sérios problemas políticos e econômicos. Exemplo disto, um fato contraproducente para a economia portuguesa desta fase difícil e complexa foi a invasão dos holandeses (que então controlavam o comércio açucareiro) no litoral pernambucano e sua expulsão em 1654. Até o fim do século XVII, Portugal tentaria recuperar as forças, preparando uma nova situação econômica e financeira, só conseguida no fim do século com a descoberta do ouro, procurado intensamente durante o reinado anterior. Foi ainda no reinado de D. Pedro II (de 1683 a 1706) que Portugal iniciou a recuperação econômica que possibilitou uma nova realidade cultural e também a reconquista de uma autoridade independente. O final do século XVII e o início do XVIII foram marcados por uma transformação fundamental na economia portuguesa. Com as novas e propícias condições materiais Portugal iniciou desde o fim do século XVII uma transformação que foi também cultural, com uma política artística ajustada aos novos gostos e linguagem europeus, principalmente franceses e italianos, iniciada no governo pedrista e continuada intensamente no reinado de D. João V.⁶⁴

No que se refere à cultura e à arte, o reinado de D. Pedro II teve um papel instaurador do que veio a ser identificado como uma nova era, marcada pela vontade de recuperação do que era então compreendido como um atraso em relação a outros reinos europeus. Deve ser lembrado que foi ainda durante esta fase que em 1689 se publicou o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais. Era o primeiro sinal das grandes mudanças que ocorreriam em todo o país desde este fim de século, prolongando-se até meados do século XVIII. Não é demasiado lembrar que a descoberta do ouro, dos diamantes e das pedras preciosas na capitania de Minas Gerais foram as bases necessárias para o início do processo de mudança, continuadas de maneira grandiosa durante o tempo de D. João V.

⁶⁴ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

Ao estilo que se chamou barroco, em Portugal, são atribuídas duas grandes correntes, segundo José Alberto Gomes Machado: um barroco erudito e um barroco vernáculo. O primeiro, seria de matriz italiana com uma estudada grandiosidade; e o segundo, do qual se manifestaram o azulejo e a tarja dourada, seria menos aparatoso, no entanto, mais forte. Este último tendo surgido a partir da ruptura com a tradição nacional-maneirista⁶⁵. Não se trata de duas vertentes estanques, ao contrário, segundo este autor, o choque entre estas duas vertentes não inviabilizou uma adaptação em um contexto que ele chama de realmente conservador e provincial. A arte setecentista portuguesa é pois, complexa, o que se torna patente quando se tem em mente a longevidade do tardo-barroco, a força das especificidades regionais como o rococó do Minho e a emergência do estilo nomeado pombalino.

Pode-se por tudo isso compreender como, nesse período – final do século XVII e início do século XVIII – Portugal criou um modelo de barroco próprio, talvez um pouco austero e fechado, como o próprio estilo chão.⁶⁶ Um nome de destaque pode ser citado na arquitetura do final da fase seiscentista, o de Luís Serrão Pimentel (1613/1679). Estudou na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, aprendendo geometria euclidiana, dedicando-se ao estudo e especialização da Engenharia Militar. Em 1681 publicou a obra *Método Lusitânico*, dedicando o seu livro ao ainda regente D. Pedro. Sua importância aqui se justifica na medida em que se compreende que sua obra inaugura a inserção em uma cultura geométrica que preparou o caminho à plena aceitação e entendimento das técnicas da quadratura já correntes em Roma.

Nesse momento de inovação artística não só a arquitetura ou o trabalho retabular, mas também a pintura decorativa transitaram do brutesco de puro capricho e formas mistas, com cartelas historiadas e subdivididas que enquadram e contam uma história, às eruditas idealizações perspécticas⁶⁷. Por todo o país essas características se mantiveram, expandindo ao mundo colonial e ali estabelecendo modelos ornamentais pertinentes a um novo universo iconográfico. Pode-se dizer que ao finalizar o século XVII e a partir do crescente contato com uma cultura artística internacional, a pintura de

⁶⁵ MACHADO, José Alberto Gomes. *Novos Enfoques sobre a Arte Luso-Brasileira de Setecentos*. In VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: 2003.

⁶⁶ KUBLER, George. *A Arquitetura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes*. Lisboa: 1988 in MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

⁶⁷ SERRÃO, Vitor e DACOS, Nicole. *Do Grotesco ao Brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, in *Portugal e Flandres. Visões da Europa (1500-1680)*. Bruxelas: Europalia, 1991.

caixotões (condicionada à tipologia do brutesco compacto na imitação de festões, de sancas, de falso relevo e no uso de simples cartelas) perderia a sua força cedendo espaço a um gênero decorativo novo, voltado para a multiplicação dos espaços internos dos edifícios e com uma comunicação mais direta e frontal em relação aos espectadores. Trata-se da prática da pintura perspéctica cultivada na Itália desde o século XV e presente em Portugal, como visto, a partir dos anos finais do século XVII. O sistema decorativo anterior foi substituído dando lugar a verdadeiras estruturas de arquitetura pintada, que da simples representação de relevo, se passou para uma real composição perspéctica do espaço.

É possível separar a decoração dos tetos portugueses, didaticamente, em duas grandes categorias: os tetos de *grottesche* ou de brutesco e a decoração de arquitetura *picta*. O uso do brutesco pode ser verificado em grande parte da ornamentação interna dos palácios e igrejas, não somente nos tetos, mas também, em colunas e paredes.⁶⁸ É uma forma que tem como característica a trama de volutas, folhas de acanto e arabescos que preencherem todo o espaço com figuras de *putti*, cartelas, mascarões, enfim, modelos doirados e policromos, ajustando-se a uma decoração chã e até mesmo a espaços arquitetônicos do período gótico.⁶⁹ O gênero quadraturista, isto é, de arquitetura pintada, foi aplicado aos tetos, e/ou às paredes às vezes ainda se mesclando com a decoração brutescada, às vezes com consciência e erudição (como se pode notar nas pinturas de Lourenço da Cunha, João Nunes de Abreu, Antônio Pimenta Rolim, e de Antônio Simões Ribeiro, apenas para citar os mais significativos artistas deste período joanino). É importante ressaltar que este último artista foi o responsável pela difusão da pintura de falsa arquitetura do tipo italiana em Salvador, a partir de 1735⁷⁰.

Com o avançar do século XVIII e o aumento do poder de d. João V a pintura arquitetônica foi amplamente executada no interior dos palácios e templos religiosos, tornando-se a arte representativa do poder monárquico e da corte, mas também uma manifestação da retórica e do triunfo da igreja católica contra reformista, além de se constituir em um eficiente recurso pedagógico por meio da sua dinâmica cenográfica.

⁶⁸ SERRÃO, Vitor e DACOS, Nicole. *Idem, ibidem*.

⁶⁹ MORAES, Magno Mello. *Idem, ibidem*.

⁷⁰ MORAES, Magno Mello. *A Morfologia da Pintura Decorativa: o nordeste brasileiro, O Barroco e o Mundo Ibero-americano*. Lisboa: Edições Colibri, 1988 e MORAES, Magno Mello. *Perspectiva Pictorum – As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002.

Como visto anteriormente, a ligação entre barroco e contrarreforma (ainda que isso não seja exclusivamente explicativo do barroco em sua totalidade) em uma intencionalidade propagandística foi apontada por inúmeros autores nas diferentes linguagens da arte barroca. Esse acordo pode ser verificado seja na pintura, na escultura ou na arquitetura, mas também na disposição dos interiores envolvidos na ideia de totalidade decorativa. Não se pode deixar de constatar que a Igreja se interessou pelo barroco como instrumento adaptado às novas finalidades de persuasão.⁷¹ Imaginação, pensamento e espírito popular, puderam encontrar neste estilo um impulso de força essencial. É possível notar nesse novo ambiente artístico da pintura de perspectiva a persuasão como o seu principal objetivo, isto é, o de convencer por meio da retórica e do engano no olho. Era preciso preservar, provocar e alimentar a fé tendo em vista a defesa da própria instituição. Nesse momento, mais do que de discussões dogmáticas e de reflexões sobre os seus princípios, a Igreja necessitava, acima de tudo, de obediência e de disciplina. Entende-se que nesse momento a Igreja é, sobretudo, pedagógica e a pintura um instrumento da didática da fé. Não é demasiado lembrar que logo após o Concílio de Trento a Igreja tornou-se especialmente consciente da importância da educação.

Para garantir a eficiência da função persuasiva das imagens, a Igreja, por meio dos jesuítas, dedicou-se ao estudo e à teorização da perspectiva e da geometria. Assim sendo, foram escritos, publicados e traduzidos tratados de pintura e arquitetura que difundiram essa nova visualidade até para locais distantes da Europa, desde a América até a China. Compreender também, nesses momentos, o triunfo e apologia do estado monárquico ou da igreja católica, torna-se fundamental para a inteligência da pintura de quadratura, como também a produção do arrombamento espacial⁷² em toda a Europa, em sua significação mais ampla, mormente nos países católicos, uma vez que essa nova linguagem foi condicionada por uma nova vontade espiritual de afirmação da doutrina pela arte⁷³.

Os Jesuítas compreenderam que poderiam representar a infinitude divina no espaço pictórico por meio da racionalização da perspectiva e da cenografia. Nesse processo, consideraram a perspectiva como uma construção racional da visão divina no

⁷¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*.

⁷² MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva. Idem, ibidem*.

⁷³ ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*.

estabelecimento da ordem simbólica. É interessante constatar que os Jesuítas usaram amplamente a chamada lanterna mágica, invenção atribuída a Athanasius Kircher⁷⁴, numa espécie de aplicação da câmara obscura, com temas que atendessem a interesses próprios, aproveitando o seu caráter mágico e o conseqüente efeito para incitar as almas ao arrependimento. Em outras palavras, a lanterna mágica, foi no século XVII e XVIII, um mecanismo de controle moral destinado ao fiel. O seu funcionamento era simples. Uma lâmpada refletida num espelho côncavo substituía a luz do dia e nesse momento a figura transformava-se em transparência.

Esta lanterna pode transformar-se tanto em uma máquina de ver, quanto em uma máquina de desenhar, bastando para isso que sejam traçadas as linhas da figura desejada, acompanhando a sua projeção na parede. Este mecanismo adaptado por Kircher e divulgado na obra *Physiologia Kircheriana Experimentalis*, publicada em 1671, apresenta algumas imagens que representam temas típicos dos Jesuítas, como por exemplo, a morte ou uma alma sendo consumida nas chamas do inferno. Estas e outras projeções através da lanterna mágica foram aplicadas especificamente a temas religiosos e educativos, inseridos em circunstâncias de interesse próprio dos Jesuítas. O seu uso foi frequente nos séculos XVII e XVIII, como um controle moral-filosófico e transformado em método didático para incitar as almas ao remorso, à penitência e ao condicionamento espiritual.⁷⁵ Uma questão também importante e que pode ser aqui referida diz respeito às técnicas de oração mental dos jesuítas. Nos Exercícios Espirituais, Inácio de Loyola propunha que um dos momentos principais na oração mental fosse a chamada “*composição do lugar*”⁷⁶. Essa expressão significa uma técnica de visualização interior de qualquer cena Bíblica. Assim sendo, todas as representações pictóricas das igrejas jesuítas se propunham a ajudar a obter a eficiência nesse processo espiritual da composição do lugar.

Este modelo acima representado foi proposto pelo tratadista espanhol Benito Bails em 1783. Era uma versão da máquina de Athanasio Kircher, porém substituindo o espelho côncavo por um vidro muito convexo. Com a respectiva luz e a sua chama, o

⁷⁴ Ver a esse respeito DE LA FLOR, Fernando R., *op. cit.*, *Introducción, El Regimen Visual Barroco* e capítulo primeiro *Óptica Simbólica*.

⁷⁵ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. Idem, ibidem*.

⁷⁶ JOSEPH, Thomas. *Segredos dos Jesuítas. Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

objeto torna-se mais denso e a representação mais precisa e rigorosa sob o ponto de vista da pedagogia e persuasão pretendida pelos Jesuítas⁷⁷.

Foi esse o panorama cultural que a pintura de perspectiva arquitetônica enfrentou e rapidamente absorveu inclusive em Portugal. O frontalismo, a bidimensionalidade da pintura de brutesco, a simples imitação de relevo ou a mera repetição de formas de puro ornato, foram gradualmente substituídas pela visão em perspectiva linear e pela função religiosa do volume e da tridimensionalidade das imagens, ora atendendo ao poder real profano, ora ao poder espiritual. Essas transformações culturais e filosóficas (condições de possibilidade da produção de uma nova linguagem artística) atingiram, fundamentalmente, os centros de maior presença e poder instituído pela monarquia e pela força de influência da Igreja. Em Portugal a cidade de Lisboa foi o principal centro difusor dessas novas concepções. Não se pode esquecer que os jesuítas em Portugal foram os responsáveis pela divulgação e cultivo da ciência. No estudo da história da ciência em Portugal destacaram-se os matemáticos Inácio Vieira e Manuel de Campos (este último professor também em Madrid e autor de *Elementos de Geometria*) e Inácio Monteiro com os dois volumes de *Elementos de Matemática*.⁷⁸ Desde o século XVI a Aula da Esfera mantida pelo Colégio de Santo Antão era muito bem conhecida e bastante frequentada. Segundo o pesquisador Luís Archer⁷⁹, a Aula da Esfera era considerada uma disciplina de ciências matemáticas, mas incluía astronomia, arte de navegar, geografia, mecânica, aritmética, geometria, trigonometria, óptica e pirotécnica. Em Évora, destacou-se no ensino dessas disciplinas a fundação do Colégio do Espírito Santo, sendo também importante mencionar a importância da cidade de Coimbra, onde, desde 1542 os Jesuítas fundaram o Colégio de Jesus, por meio de Simão Rodrigues, como também, em 1555, assumiram a direção do Colégio das Artes na mesma cidade⁸⁰.

É oportuno lembrar que o Colégio jesuíta em Santarém começou a funcionar a partir de 1672, sendo que desde 1549 os Jesuítas já estavam no litoral baiano onde

⁷⁷ MELLO, Magno Moraes. *Retórica e Persuasão na Arte Barroca: o Teto da Igreja do Seminário Jesuítico em Santarém*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.

⁷⁸ MELLO, Magno Moraes. *Retórica e Persuasão na Arte Barroca: o Teto da Igreja do Seminário Jesuítico em Santarém*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.

⁷⁹ ARCHER, Luís. *Ciência, Técnica, Misericórdia, in Padre Manuel Antunes (1918-1985)* – Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia (Coord. José Eduardo Franco e Hermínio Rico), Coimbra: Campo das Letras Ed., 2007.

⁸⁰ MELLO, Magno Moraes. *Retórica e Persuasão na Arte Barroca: o Teto da Igreja do Seminário Jesuítico em Santarém*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.

constituíram bispado local em 1550. A atuação dos Jesuítas em terras brasileiras foi fundamental para a difusão da importância dessa ordem, mas também, para a expansão do catolicismo, sempre associado à arte barroca e instrumentalizado na ação propagandística da Igreja. No contexto do Brasil Colonial, foi fundamental a presença do padre António Vieira, que em 1614 desembarcou com a família em Salvador da Bahia e em 1640 fez o Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal, contra as da Holanda, na igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Salvador, onde já exprimia os ideais da nova cultura visual.

Como bem observou Giulio Carlo Argan, a Igreja abriu por meio da experiência figurativa a via à imaginação, que empreendeu não só uma vasta e profunda reforma da iconografia tradicional, mas soube valorizar a moderna e difusa consciência de que se podia chegar à salvação. Com o barroco, arte e religião passaram a se realizar exclusivamente nos sentidos. A arte barroca na pintura dos tetos foi também considerada como instrumento para a concreta atuação de uma eficaz política de consenso, de uma coletiva realização de grandes desígnios da natureza e da história desejada pela divina providência. Um desígnio que se realizaria em espaço e em tempo infinito.⁸¹

Todo este contexto retórico do barroco, especialmente no tocante ao ilusionismo pictórico da simulação arquitetônica, permitiu o estabelecimento das distâncias entre o céu e a terra, por meio de uma nova ordem imagética disposta exclusivamente na linha do horizonte e centrada no ponto de fuga. Se a perspectiva, segundo Argan, pode ser considerada uma representação rigorosa do espaço, este se torna a sua própria forma simbólica ou a sua iconografia, não sendo permitido considerá-la inferior à iconografia da Trindade ou a do Deus todo-poderoso. Estamos, portanto, diante de uma cultura da imagem (com importantes consequências para a arte moderna).⁸²

Esta grande mudança cultural e artística ocorrida em Portugal durante a primeira metade do século XVIII teve como protagonista a figura de d. João V. A arte durante o seu reinado acentuou a convivência da cultura portuguesa com o restante da cultura europeia, sobretudo a cultura pictórica italiana.⁸³ D. João V pretendeu deixar marcas

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*.

⁸² ARGAN, Giulio Carlo. *Idem, ibidem*.

⁸³ SALDANHA, Nuno, et alii. *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de d. João V. 1706-1750*. IPPAR: Lisboa, 1994.

personais em seu reinado. Com seu mecenato foi capaz de realizar importantes construções arquitetônicas e urbanísticas, mas também incentivar mudanças de gosto pictórico como demonstra a grande presença de pintores italianos à época, no reino. Infelizmente, parte da Lisboa joanina perdeu-se no Terremoto de 1755. Lisboa se recuperou e se reergueu, mas perdeu o encanto das transformações artísticas idealizadas por um rei empenhado em fazer de Lisboa um centro dinâmico da cultura europeia⁸⁴. Com isto também se tornou mais reduzido o material de pesquisa relativo à pintura de falsa arquitetura e mais árdua a compreensão da totalidade desse fenômeno em Portugal e sua influência no Brasil colônia.

⁸⁴ SALDANHA, Nuno, ET alii. *Idem, ibidem*.

Capítulo 3: A Capitania do Ouro e a Pintura Barroca e Rococó.

Se historicamente é possível afirmar que o barroco no Brasil surgiu concomitantemente com os primeiros núcleos urbanos, também não se deve esquecer que no universo colonial da América Latina reconhecem-se nas igrejas brasileiras as mais marcantes influências europeias. Esse fato pode ser parcialmente explicado pela ausência de construções permanentes nas culturas indígenas em cujos territórios se estabeleceram a colônia portuguesa. A partir do século XVII tornou-se comum a importação de materiais que foram utilizados como complementos de arquitetura e de ornamentação. Sendo muito pesados, esses equipamentos não puderam ser transportados para Minas Gerais em função da distância do litoral e de todas as dificuldades que isso implicaria. Esse fato determinou a utilização de materiais locais. A distância, no entanto, não impediu a significativa migração de portugueses que trabalharam como oficiais e mestres de obras. Os núcleos urbanos que se desenvolveram em torno e por causa das minerações significavam oportunidades de trabalho e possibilidade de enriquecimento.⁸⁵

Entre 1730 e 1760, período coincidente com o auge da atividade mineradora, é também o período no qual houve o maior número de profissionais portugueses qualificados trabalhando em Minas Gerais, nas construções das igrejas, bem como das suas ornamentações. Nas últimas décadas desse século esse trabalho seria também feito por mulatos que aprendiam os seus ofícios nas oficinas locais⁸⁶.

Quando se pensa na arte das Minas Gerais do século XVIII é inevitável pensar no barroco. Aqui também se pode verificar a polêmica que sempre acompanhou essa temática. Agora acrescida do debate sobre a possibilidade de chamar de barroca uma arte que, apesar das suas inegáveis raízes europeias, apresenta elementos nacionais e regionais marcantes. Sejam eles advindos das limitações dos materiais, do precário acesso aos modelos da metrópole ou da maior liberdade individual dos artistas⁸⁷.

⁸⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó na Arquitetura Religiosa da Capitania de Minas Gerais*. In RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILALTA, Luiz Carlos (org.) *História de Minas Gerais As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007. Vol 2.

⁸⁶ BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

⁸⁷ Affonso Romano se sant'Anna em *Barroco do Quadrado à Elipse*, editado pela Rocco, no Rio de Janeiro em 2000, aborda a questão da arte barroca latino americana, indagando sobre a sua origem

Para evitar que esse debate complexo seja estagnante para o presente trabalho, convém lembrar que, se estamos aceitando a possibilidade de apreender o conceito de estilo de época como um recurso didático; e se este está aqui compreendido enquanto a coexistência de elementos comuns passíveis de identificação e de comparação no tempo e no espaço é possível afirmar que elementos barrocos podem ser encontrados na arte das Minas Gerais do século XVIII. Seja o barroco aqui compreendido como fenômeno estético ou como significado histórico. Lembrando que fenômeno estético e significado histórico também não se separam senão didaticamente. Segundo Affonso Ávila está já superado o problema da conceituação do barroco brasileiro enquanto correspondência ao século XVII europeu. A adequação do conceito do barroco à realidade estético-histórica brasileira não implica em abrir mão dos fundamentos identificáveis do barroco europeu, como por exemplo, o paradoxo nuclear: “*a fusão dialética do temporal e do espiritual, do claro-escuro, do tempo-eternidade*”.⁸⁸ Aos elementos identificáveis da gramática estilística do barroco (preferência por diagonais, curvas e contra-curvas; visão em profundidade e movimentação geral da composição; ilusionismo ou *trompe-l’oeil*; gosto pelo claro-escuro; partes dependentes do todo; plantas elípticas na arquitetura) poder-se-iam acrescentar tantos outros elementos não tão imediatamente identificáveis como por exemplo a universalidade própria da época barroca⁸⁹ ou ainda, o que aqui é especialmente interessante, a sua capacidade e intencionalidade persuasiva.

É também válido mencionar como, evocando certa exaltação artística própria do barroco como uma manifestação do inconsciente coletivo na qual há a predominância da religiosidade; a inclusão em uma sociedade ordenada; e um ideal de perfeição e beleza, Eduardo Etzel caracteriza o Brasil português do século XVIII:

Profunda crença religiosa, com acentuada preocupação com a morte e a sobrevivência no outro mundo. Respeito pelo rei e pela realeza, com extrema valorização de tudo que provinha da metrópole – daí respeito às leis e quando desrespeitadas, medo

supostamente centrada na ambigüidade entre a arte primitiva e o barroco. E trata ainda do debate relativo à compreensão desse barroco como uma metamorfose ou um desvio da arte barroca européia, preferindo referir-se a uma “tropicalidade” do barroco em vez de adotar a noção de mestiçagem. Na América Latina, mormente no Brasil, a originalidade teria sido um pecado grave (um desvio das normas de repetição e reprodução) cometido muitas vezes de maneira instintiva por artistas negros e mulatos. A improvisação seria então um suporte criativo.

⁸⁸ ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais Arquivo Público Mineiro, 2006.

⁸⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

de castigo. Espírito de aventura, com preocupação de enriquecimento pela exploração da colônia (...) Assim o nosso homem colonial foi também um homem do barroco, pois viveu tomando parte numa época de sobressaltos, esperanças e desilusões, não em torno de ambições políticas, mas em torno de riquezas palpáveis, reais que chegaram deslumbrando muitos, mas, sobretudo, criando na fantasia das massas algo maravilhoso como um sonho. Tudo isso foi excepcional na História, diferente, inesperado, bizarro e, por isso mesmo, barroco.”⁹⁰

Para melhor inteligência da arte do século XVIII em Minas Gerais é útil compreender como se deu a formação das cidades mineiras. Era evidente entre os portugueses, desde a chamada descoberta do Brasil, um ressentimento relativo à sorte quando se comparavam com os espanhóis que se depararam imediatamente com ouro e prata assim que pisaram no novo mundo. Ainda que nos primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, alternativas econômicas rentáveis tivessem surgido, havia sempre a frustração relativa à exploração mineradora. Não é este o momento de detalhar as etapas da colonização portuguesa, mas é preciso lembrar que nesses primeiros séculos o litoral permanecera como área de maior interesse e conseqüentemente de maior presença dos portugueses até que alguns eventos modificaram esse quadro. Primeiramente a quebra no comércio do açúcar português em meados do século XVII em função de uma queda de preços provocada pela produção holandesa nas Antilhas. E ainda o aumento do ciclo de bandeiras que, para além da meta de aprisionamento e escravização dos indígenas buscava as riquezas do solo ainda inexplorado.⁹¹ Apesar do acesso longo e difícil até as Minas, era grande o número de aventureiros que para ali se deslocavam na esperança de enriquecer fácil e rapidamente. Para evitar o contrabando e as sonegações, foi criado em 18 de abril de 1702 o “Regimento dos Superintendentes, Guardas-mores e Oficiais Deputados para as Minas do Ouro”.⁹² Nas Minas estabeleceu-se uma civilização eminentemente urbana, diversa em vários sentidos daquela que se estabelecera no litoral brasileiro. O predomínio das

⁹⁰ ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos e Editora da Universidade de São Paulo, 1974. Pág. 48. Apud MACHADO, José Alberto Gomes. *Sobre a Definição da Arte Brasileira do Século XVIII*. In *Actas Del V Simposio Hispano-Portugués de Historia Del Arte. Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América*. Valladolid, 1990.

⁹¹ MELLO, Susy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

⁹² MELLO, Susy de. *Ide, ibidem*, pag. 23.

concentrações urbanas é um resultado da exploração mineradora, que apresentava por seu formato diversas vantagens: além de vantagens políticas e fiscais na medida em que possibilitavam maior controle e eficácia na arrecadação de tributos, concentrava o comércio, o que canalizava a produção de ouro e pedras preciosas. A esse respeito, Sylvio de Vasconcellos fornece números eloquentes:

Nenhuma região da colônia beneficiou-se tanto de tamanha e tão rápida povoação quanto as Minas. Basta notar que de 1500 a 1822 foram criadas, em todo o Brasil, 210 vilas, das quais só na região aurífera 159. Setenta por cento das povoações em cerca de 40% do tempo considerado. Enquanto, por volta de 1800, São Paulo dispunha de pouco mais de 100.000 habitantes, as Minas se apresentavam com cerca de 500.000. (...) Por volta de 1750 todo o território português povoava-se de 2.900.000 habitantes, 200.000 residindo em Lisboa. Pela mesma época, mais ou menos, Vila Rica acolhia perto de 100.000, metade da população da capital do Reino, e o dobro da sede do Vice-Reinado estabelecido no Rio.⁹³

Assim as primeiras povoações mineiras tiveram diferentes aspectos determinantes (dentre os quais nem mesmo o clima e a geografia podem ser desconsiderados).⁹⁴ As construções civis são amontoadas, interligadas por paredes-meias, tortuosas, como uma continuidade natural das estradas que lhes serviam de acesso. O aspecto econômico foi um dos condicionantes básicos da formação do espaço urbano nas Minas Gerais. Os arraiais se desenvolveram junto aos cursos d'água, onde a mineração era mais promissora. Para ali se dirigiram os comerciantes e junto ao comércio se erguia uma capela que cumpria uma função a princípio estritamente religiosa e mais tarde social para a população que ali ia se estabelecendo. Com o passar do tempo e o desenvolvimento do local, surgiam vias paralelas que se direcionavam para a rua principal e assim, espontaneamente ia se configurando o desenho dos arraiais (com exceção de Mariana que recebeu um traçado regular previamente planejado). Também os já mencionados determinantes aspectos políticos (voltados para a eficácia do controle dos contrabandos e sonegações) criaram uma exceção: o arraial do Tijuco.

⁹³ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia Ed. Nacional; INL-MEC, 1979, PP 34-35. In MELLO, Susy de. *Idem, ibidem*, pag 69.

⁹⁴ Sylvio de Vasconcellos, em *Mineiridade* (Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968) aponta além da necessidade de habitar próximo às minas, as tradições castrejas dos imigrantes brancos e o apreço pelas alturas próprio dos africanos como determinantes da escolha dos locais para construção das povoações nas Minas coloniais.

Pelo rigor da presença da Coroa na demarcação das terras diamantinas, esse arraial (formado pela confluência de quatro arraiais menores: Arraial de Baixo, Arraial de Cima, Rio Grande e Arraial dos Forros) apresentava uma forma próxima ao quadrado, em cujo núcleo se desenvolveu um reticulado como se pode ver na figura abaixo:

Figura nº 3 – Planta do Arraial do Tejuco – 1750. Fonte: Arquivo Colonial de Lisboa. *In* Santos, 2002.

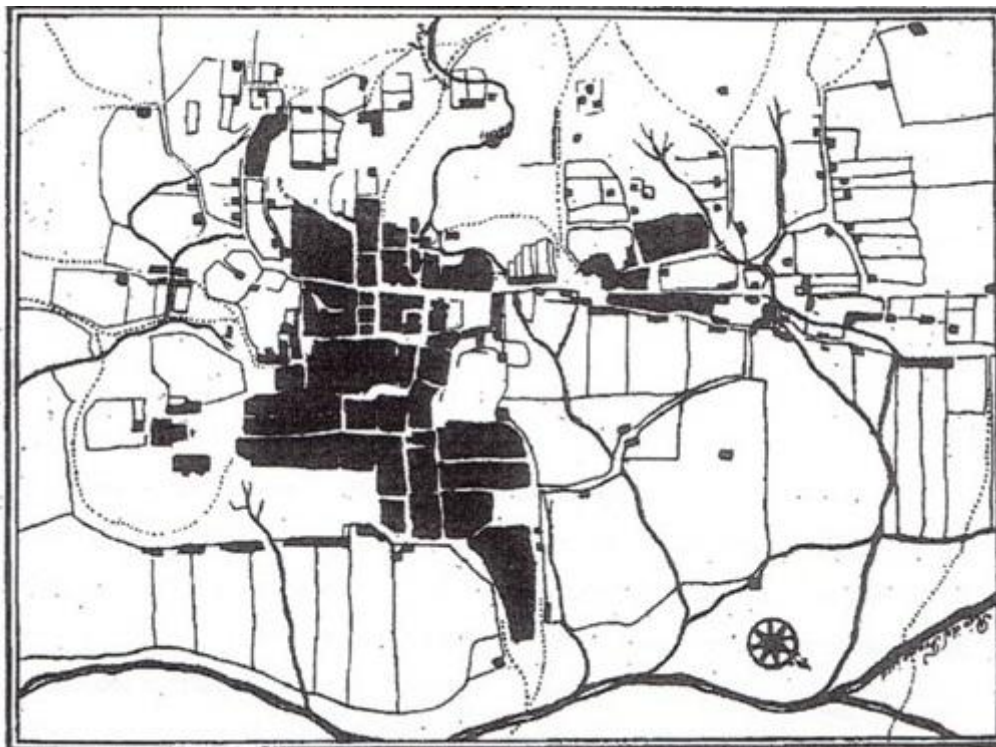
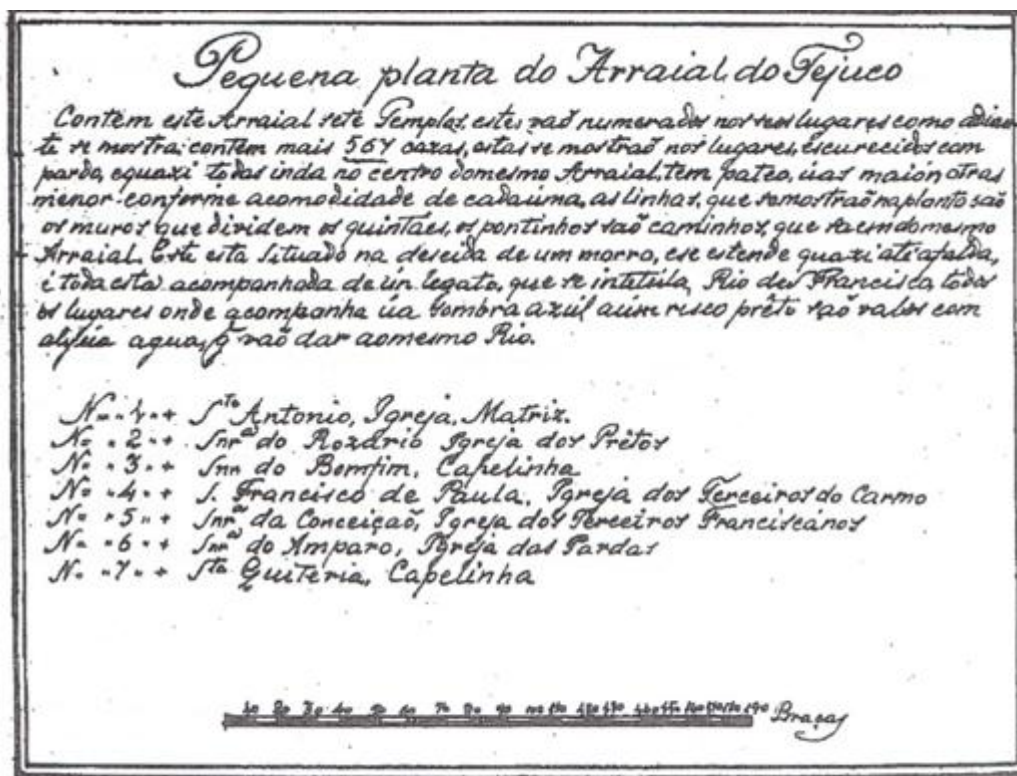


Figura nº 3 – Planta do Arraial do Tejuco – 1750. Fonte: Arquivo Colonial de Lisboa. In Santos, 2002.

(Continuação)



Essa malha reticulada aproximava-se do que era recomendado pelo conjunto de Lei das Índias e era mais facilmente vigiada.⁹⁵ Devem também ser considerados os aspectos religiosos. Apesar de provisórios, os primeiros arraiais e povoados traziam já as marcas originárias dos colonizadores. Os portugueses, que para lá se transportaram numerosamente, levaram consigo seus usos e costumes incluindo aí as formas construtivas. Evidentemente, a partir de tudo isso, houve na colônia um amoldamento e a criação de uma linguagem própria. Referindo-se às soluções construtivas, pode-se citar, por exemplo, as grossas paredes com vedação em pau-a-pique e adobe. Na composição geral dos espaços urbanos as igrejas eram pontos privilegiados de referência nos povoados. Eram elas um elemento fundamental na vida dos moradores, cumprindo uma função social além de religiosa. Ali aconteciam as cerimônias e as manifestações de expressão barroca. As igrejas adquirem maior importância aos olhos do investigador, quando se lembra de que foi a própria população organizada em

⁹⁵ D'ASSUMPÇÃO, Livia Romanelli. *Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas*. Revista do Departamento de História da FAFICH. Belo Horizonte: Pró-reitoria de Extensão e Departamento de História da UFMG, 1989. Vol 9.

irmandades leigas e ordens terceiras que tomou para si a responsabilidade e a função das suas construções e sua manutenção. Quando o espaço urbano já estava definido, era às vezes difícil a construção das igrejas com adros e cemitérios. No arraial do Tijuco, as igrejas praticamente se confundem com o casario. Não há templos imensos e isso talvez se deva à maior presença repressora da Coroa como dito anteriormente e ainda à dificuldade de obtenção de madeira de construção grande o suficiente para construir templos imensos.

O barroco na Europa é um estilo eminentemente urbano que traz, como anteriormente afirmado, uma nova concepção de espaço a reboque de tantas outras características essenciais. Nas Minas setecentistas, o barroco é também fundamentalmente urbano, no entanto a concepção de espaço europeia, especialmente romana, não se repete na colônia portuguesa:

A idéia do barroco urbano que existia na Europa, não se constituiu nas Minas a não ser em alguns trechos mais cuidados, usando no entanto, a linguagem própria. Aqui aparece muitas vezes na forma espacial externa a exaltação espiritual, característica do barroco, através do uso da escadaria e símbolos que buscavam manifestar a ascensão à glória e à vida eterna culminada finalmente pela entrada no templo.⁹⁶

No que diz respeito a esse estilo que se desenvolveu nas Minas no século XVIII, Afonso Ávila⁹⁷ concebe a transplantação de uma mentalidade e de um estilo de vida. Abordando a polêmica discussão entre diversos autores, ele ressalta a postura (situada nos campos sociológico e psicológico e distante das concepções periodológicas estanques) de Diaz-Plaza⁹⁸ quando considera que Portugal jamais saiu completamente das formas barroquizantes pela sua capacidade de sonho e melancolia. A partir disso Ávila aborda o barroco como incorporado de uma maneira geral às heranças da colônia e compreende a arte desse período como ainda determinada pelo que designa como uma dependência nos âmbitos político e intelectual e ainda por “resíduos”⁹⁹ ideológicos, religiosos ou éticos condicionantes de todo o comportamento social. Na mesma linha de

⁹⁶ D'ASSUMPÇÃO, Lígia Romanelli. *Idem, ibidem*, pag. 137.

⁹⁷ ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*.

⁹⁸ DIAZ-PLAZA, Guillermo. *Hacia um concepto da La lieteratura española*. Colección Austral, 297. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires, 1942. In ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*.

⁹⁹ ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*, pag. 23.

raciocínio são retomadas as palavras de Otto Maria Carpeaux quando chama a atenção para o fato de que ainda que seja um fenômeno europeu, o barroco como *survival* é um fenômeno eminentemente americano.¹⁰⁰ A essa afirmação acrescenta-se a de que o êxito da contrarreforma e a sobrevivência do catolicismo, seja como religião, seja como política, foram em grande parte dependentes da colonização americana. Portanto, o barroco tanto na sua raiz europeia, quanto na sua transposição para a colônia, seria parte de uma estratégia inaciana concomitantemente portuguesa e espanhola para a sustentação da hegemonia religiosa da Igreja católica. Ilustrativo a esse respeito é o fato de que a construção de templos e conventos foi preferencial mesmo em relação a fortificações com fins à defesa territorial.

Ávila não tem pudores em afirmar, com tudo isso, a existência de um barroco brasileiro e assevera ainda a existência de uma idade barroca mineira, não só restrita a particularidades plásticas das esculturas de Aleijadinho ou das pinturas de Ataíde (frequentemente referidas como manifestações barrocas tardias), mas também perceptível em manifestações como a música de José Emerico Lobo de Mesquita ou a poesia de Cláudio Manuel da Costa. Evidentemente trata-se da expressão de um sentido menos rigoroso, com soluções estéticas e estilísticas que por vezes se mesclam com o rococó ou com composições arcádicas. Aqui a universalização do conceito de barroco se sustenta na medida em que esse fenômeno artístico nas Minas do século XVIII não se explica de forma autônoma:

Emerge ele de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contrarreforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas. Verifica-se, por exemplo, no ritual das solenidades religiosas, que sublimam a vida espiritual e social da coletividade mineradora, a mesma pompa, o mesmo fausto decorativo dos templos, numa reverberação lúdica paralela ao adorno imagístico na linguagem poética e à riqueza do detalhe compositivo nas realizações plásticas. O ouro, bem de produção da economia mineira, converte-se simultaneamente

¹⁰⁰ CARPEAUX, Otto Maria. *Tradições americanas, in Origens e fins*. Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1943. In ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*.

em símbolo da ambição material e em ornamento da vida espiritual (...)¹⁰¹

Assim se compreende que o que foi transplantado para as Minas setecentistas foi, para além de um estilo de arte, um estilo de civilização mais abrangente. Reforçado pelas condições geográficas da região este estilo civilizatório marcou essencialmente a “trajetória mental” do povo mineiro.¹⁰² Exemplo disso, o sentimento de gratidão relativo ao privilégio das riquezas da terra, sustentou o esplendor e a suntuosidade das manifestações religiosas e artísticas. O comportamento místico e devoto, próprio e inato para os portugueses e reforçado pela contrarreforma, foi por eles transplantado para as Minas. Característica essencial desse estilo civilizatório, a preponderância do visório como fator fundamental e fundador vai ao encontro da intencionalidade barroca da persuasão. Ainda que se possa admitir que toda arte seja persuasiva e que desde as mais remotas experiências humanas o visual esteja ligado a estratégias emocionais, as manifestações do barroco denotam neste sentido algo de especial. Isso se evidencia pelo processo que busca deliberadamente a insinuação e implicação ótica do observador que quer provocar o deleite estético, “a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos”¹⁰³ A persuasão visual barroca foi identificada como instrumento religioso por diferentes autores e associada à função de catequese da pintura que poderia comover a alma por meio do deleite dos olhos.¹⁰⁴

Evidentemente a esse respeito também não há consenso entre os teóricos. Lourival Gomes Machado, afirmando que o estudo do barroco mineiro está ainda muito distante do que seria uma “síntese compendiadora”¹⁰⁵, propõe que ele seja estudado tão somente enquanto problema.

Ultrapassado, com Affonso Ávila, o problema didático da afirmação e localização do barroco mineiro, assim como da identificação de uma idade barroca mineira, é preciso lembrar que especialistas em diferentes períodos pretenderam estabelecer tipologias desse barroco, com a intenção de instituir certa ordem intelectual na pluralidade de manifestações artísticas de Minas Gerais a partir da identificação de

¹⁰¹ ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*, pag. 26.

¹⁰² ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*. Pag. 26.

¹⁰³ ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*. Pag. 101.

¹⁰⁴ A esse respeito, Affonso Ávila, *ob. Cit.*, pp. 102-103, remete a obras de Ernest Robert Curtius, Frederico Zuccaro, Ottonelli e Pietro de Cortona e Werner Weisbach.

¹⁰⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pag. 151.

determinados padrões em modelos exemplares. Assim, por exemplo, Carlos Del Negro em sua *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira* de 1958¹⁰⁶ estabeleceu em um estudo crítico cronológico quatro modelos de pinturas correspondentes a quatro tetos que teriam sido modelares e dos quais derivariam (à exceção do primeiro modelo) todas as outras pinturas de tetos do período¹⁰⁷. Trata-se aqui da tipologia abordada em consonância com a cronologia e a geografia.

O primeiro modelo é identificado como a pintura de Antônio Rodrigues, de 1755 no teto da capela-mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo. A pintura no teto está vinculada à ordem arquitetônica das paredes laterais fazendo uma correspondência entre as colunas reais com três figuras femininas. A Santíssima Trindade pode ser vista emoldurada por querubins, anjos rodeados por nuvens brancas. É um modelo que não se desenvolvera em outras capelas-mores e o autor levanta a hipótese de que isso teria acontecido em função da dificuldade de se encontrar paredes que fossem apaineladas com ordem arquitetônica real e ao mesmo tempo com abóbada de berço.

O segundo modelo seria a pintura de Manuel Rebelo e Souza, de 1760, feita no teto da capela-mor da Sé de Mariana. São características desse modelo o embasamento com ordem arquitetônica de colunas geminadas assim como o entablamento corrido circular. Abóbada está dividida em compartimentos. Há alternância de colunas geminadas com balcões não-salientes, nos quais estão assentadas quatro figuras de arcebispos. O teto se compõe de duas abóbadas decoradas em uma das quais está a figura de um bispo, de pé. Deste modelo teriam se originado as capelas-mores da igreja de Santo Antônio em Ouro Branco, de São José em Nova Era e do Rosário de Santa Rita Durão.

O modelo terceiro é a de autoria de Bernardo Pires da Silva em Congonhas do Campo, na capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, datada entre 1773 e 1775. Ali ele apresenta uma trama de enrolamentos com campos abertos para o exterior, a partir dos quais apresenta um teto-quadro. Os balcões-púlpitos como que pousam nas paredes da capela-mor possibilitando composições com figuras temáticas

¹⁰⁶ DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN, e Ministério da Educação e Cultura: 1958.

¹⁰⁷ Deve-se advertir que a obra de Del Negro é lacunar e que algumas ausências importantes como Prados e Tiradentes se fazem notar.

do livro sagrado. Entretanto, nesse terceiro modelo há uma complexidade maior e um número bem significativo de variantes. Assim, a tentativa de unificação modelar torna-se bastante árdua e o autor apresenta uma relação de dezesseis pinturas derivadas desse modelo, quais sejam:

- a) Congonhas do Campo, Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, capela-mor, 1773-1775, Bernardo Pires da Silva.
- b) Congonhas do Campo, Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, nave, João Nepomuceno Correa e Castro (1777-1784, 1787). Repintura de Ataíde em 1819.
- c) Mariana, Seminário de N. Sra. da Boa Morte, capela-mor, 1782, Antonio Martins da Silveira.
- d) Santa Rita Durão, Igreja do Rosário, capela-mor e nave, 1792.
- e) Nova Era, Igreja de São José da Lago, capela-mor.
- f) Ouro Preto, Igreja de São Francisco de Assis, nave, 1801-12, Manoel da Costa Ataíde.
- g) Itaverava, Igreja de Santo Antônio, capela-mor.
- h) Santa Bárbara, Matriz de Santo Antônio, capela-mor, Ataíde.
- i) Ouro Branco, Igreja de Santo Antônio, nave, Ataíde (atrib.)
- j) Mariana, Igreja do Rosário, capela-mor, 1823.
- k) Caeté, Igreja de São Francisco, capela-mor.
- l) Itabira, Igreja do Rosário, capela-mor.
- m) Sabará, Igreja do Carmo, capela-mor.
- n) São João d'El Rey, Matriz, nave e sacristia.
- o) Santa Rita Durão, Matriz, nave.
- p) Santa Bárbara, Matriz de Santo Antônio, nave¹⁰⁸.

¹⁰⁸ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*. Pag. 145.

E ainda a capela-mor da Igreja da Penha de Vitoriano Veloso como uma pintura onde há a combinação dos modelos segundo e terceiro.

O quarto modelo tem como exemplo a pintura da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos em Itabirito, cujo autor não é identificado. Aqui os elementos marcantes são, entre outros, o fato de o arco cruzeiro, assim como o altar-mor parecerem pousar sobre as paredes laterais da capela-mor. É desenvolvido nesse modelo um muro-parapeito contínuo e é notável a ausência da trama arquitetônica sustentante. É um modelo utilizado onde a trama arquitetônica sustentante não se desenvolvia de maneira satisfatória, sendo as abóbadas pequenas e estreitas. São as seguintes pinturas pertencentes a esse modelo:

- a) Itabirito, Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.
- b) Vitoriano Veloso, Igreja de Nossa Senhora da Penha, nave.
- c) Santa Luzia, Igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas, capela-mor.
- d) Santa Luzia, Igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas, nave.
- e) Morro Vermelho, Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, capela-mor.
- f) Sabará, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, nave, pós 1818¹⁰⁹.

São apontadas ainda as seguintes pinturas como uma combinação entre os modelos terceiro e quarto:

- a) Igreja de S. Francisco de Mariana, nave.
- b) Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, nave.
- c) Igreja de Santo Antônio de Itaverava, nave.
- d) Igreja de Nossa Senhora de Nazaré do Morro Vermelho, nave.
- e) Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabirito, nave.¹¹⁰

¹⁰⁹ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*. Pag. 154.

¹¹⁰ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*. Pag. 154.

Nessa publicação, Del Negro apresenta ainda um conjunto de pormenores das pinturas que, quando aparecem concomitantemente, seriam um instrumento razoável para identificar a sua data provável.

A dificuldade e a eventual ineficácia da utilização desse estabelecimento de modelos e características de identificação cronológica podem ser comprovadas com a publicação, do mesmo autor em obra posterior, de sete modelos de pinturas para o norte de Minas.¹¹¹ Esses modelos, como se pode ver a seguir, acontecem em distintos momentos, às vezes transitando do século XVIII ao século XIX o que confirma a dificuldade do estabelecimento cronológico dos padrões de pintura. Nessa obra os modelos são:

1. Pinturas de perspectiva.
2. Balaustradas laterais e tarja ao centro do forro.
3. Balaustradas laterais, arco e visão ao centro do forro.
4. Muro-parapeito e tarja.
5. Tarja.
6. Painéis emoldurados.
7. Pinturas do modelo III – trama arquitetônica e teto-quadro.

Para cada um desses modelos (autoexplicativos uma vez que a seus nomes correspondem as características que se quer ressaltar) são apontadas pinturas correspondentes.

Assim, ao primeiro modelo – de pintura de perspectivas – correspondem as pinturas das igrejas de Nossa Senhora do Carmo, de 1766 (capela-mor) e 1778 (nave), de Nossa Senhora do Rosário, de 1779 (capela-mor) e da Capela do Senhor do Bonfim, sem data precisa, em Diamantina. Ainda as igrejas de Sant’Ana, do Inhaí, de 1782 (capela-mor), e de Nossa Senhora da Conceição, de Couto Magalhães de Minas¹¹² 1787

¹¹¹ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

¹¹² A cidade de Couto Magalhães de Minas, antigo Rio Manso era distrito de Diamantina. Inhaí permanece enquanto tal.

(capela-mor), de Santo Antônio em Santo Antônio do Norte (capela-mor) sem data precisa, e de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras de 1787 (capela-mor).

Correspondem ao segundo modelo, de balaustradas laterais e tarja ao centro do forro, a Matriz de Conceição do Mato Dentro (sacristia), sem data precisa; a igreja de São Francisco de Assis, em Diamantina, de 1782 (capela-mor); a de Nossa Senhora do Rosário de Berilo, sem data precisa (nave), e a de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte, sem data precisa (capela-mor).

Ao modelo terceiro, de balaustradas laterais, arco e visão ao centro do forro, correspondem as pinturas das igrejas de Nossa Senhora do Rosário de Conceição do Mato Dentro de 1774 (capela-mor); e as seguintes pinturas do século XIX: a Matriz de Berilo, sem data precisa (capela-mor); a de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas sem data precisa (capela-mor); e a Matriz de Chapada do Norte, de 1888 (nave).

O quarto modelo, de muro-parapeito e tarja ao centro do forro, tem a seguinte relação das pinturas correspondentes: a capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina de 1794 feita por Manoel Álvares ou Alves Passos; a capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos do Serro de 1797; a capela-mor da igreja do Senhor Bom Jesus do Matosinhos de Couto de Magalhães de 1807; e a nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas, sem data precisa.

O quinto modelo, de tarja, também transita do século XVIII ao século XIX. Assim, as pinturas do século XVIII que a ele correspondem são: a sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, feita por José Soares de Araújo, cuja data precisa não é apresentada pelo autor; a nave da Igreja de Sant'Ana do Inhaí, anterior a 1787 também de autoria de José Soares de Araújo; a nave da igreja de Nossa Senhora do Amparo, de 1790, feita por Silvestre de Almeida Lopes; a sacristia da igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, de 1795, (recentemente atribuída a Caetano Luiz de Miranda¹¹³) e a capela-mor da Matriz de Sant'Ana de Congonhas do Norte, sem data precisa, feita por Manoel Antônio da Fonseca. As pinturas do século XIX correspondentes a esse modelo são: a da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Diamantina, de 1801; a da nave da Matriz, do Serro de 1828 de autoria de

¹¹³ SANTOS, Antônio Fernando Batista. *Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições*. Atas do IV Colóquio Brasileiro de História da Arte. Salvador: Ed. Museu de Arte Sacra. Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000.

Manoel Antônio Fonseca e repintura de 1888; a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Amparo de Minas Novas, de 1834; a capela-mor da igreja de Santo Antônio de Santo Antônio do Itambé, sem data precisa; a capela-mor da igreja de São Gonçalo de Minas Novas, sem data precisa; a capela-mor da igreja de Santo Antônio de Alvorada de Minas, com a data provável de 1887.

O sexto modelo, que tem como características os painéis emoldurados, foi utilizado no século XVIII no forro da nave da Igreja de São José em Itapanhoacanga em 1787. No século XIX, esse modelo foi identificado no forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itapanhoacanga, cujo autor provável é o Manoel Antônio da Fonseca em data não especificada; e no forro da capela-mor de Nossa Senhora Aparecida de Córregos, provavelmente em 1872.

O sétimo modelo, que remete ao modelo terceiro da obra de Del Negro anteriormente citada, cujas características principais são a trama arquitetônica e teto-quadro, traz a seguinte relação de pinturas a ele identificadas: o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo do Serro, cuja data provável é 1816; o forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itapanhoacanga, sem data específica; o forro da capela-mor e da antiga nave da igreja de São Miguel do Cajuru, no arraial de Arcângelo, município de São João Del Rei, posterior a 1812; o forro da capela-mor da Matriz de Sant'Ana de Congonhas do Norte, sem data precisa; e o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Serro.¹¹⁴

Ainda a título de apontar as dificuldades da identificação e aplicação de modelos na intelecção das pinturas das igrejas coloniais em Minas Gerais, é válido lembrar que no prefácio à *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, Rodrigo Melo Franco de Andrade afirma que a pintura de José Soares de Araújo cria um modelo à parte. Se por um lado, ele introduz na capitania algo que esse autor chama de “gosto dos modernos”, por outro não pode ser colocado entre os inovadores, os artistas identificados com um estilo novo, nem mesmo como um “precursor”¹¹⁵. Segundo este autor, o ponto em comum entre José Soares e seus contemporâneos se restringiria a elementos estilísticos e técnicos comuns à época:

¹¹⁴ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*. Pp. 215-250.

¹¹⁵ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *Prefácio*. In DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. *Idem, ibidem*. Pag. 14

José Soares de Araújo, que exerceu a sua atividade no distrito Diamantino, é dentre os pintores do período colonial, um dos que deixaram obra de feição mais definida em Minas Gerais. A não serem os elementos que a técnica e o estilo da época inculcam à sua pintura, em comum com a dos outros artistas contemporâneos da Capitania, sua produção não tem semelhança ou afinidade com a dos demais.¹¹⁶

Também Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira estabeleceu tipologias para a arte colonial brasileira¹¹⁷. Entendo a arte religiosa do século XVIII brasileiro como sendo de estilo rococó, essa autora, no entanto, admite dificuldades no estabelecimento desse estilo de época. Na área luso-brasileira, as dificuldades de identificação formal tanto no rococó religioso como no barroco tardio, seja na arquitetura, seja na decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII, são acentuadas na medida em que diferentes influências conviveram em um mesmo período. Assim, tanto a influência vinda da Itália, em especial de Roma, (aqui reforçada por meio do incentivo oficial do período joanino em Portugal, que seria ainda identificado no período posterior) quanto os modelos do rococó francês e germânico, concorreram no mesmo período. Segundo essa autora, na realidade brasileira em especial, a mesma sociedade que engendrou o barroco, teria engendrado também o rococó. Assim, ela aponta uma homogeneidade na cultura colonial marcada pela rigidez do catolicismo tridentino como a base dessa sociedade que em um breve espaço de tempo teria originado dois estilos de época distintos. São aqui estabelecidas as datas de 1720 a 1760 para o barroco joanino¹¹⁸ e de 1760 em diante para o rococó. O marco cronológico dessa pesquisa abarcaria, a partir desse ponto de vista, os dois períodos. Alguns aspectos formais e estéticos são aqui apresentados como distintivos desses dois estilos de época (que como é sabido são por vezes compreendidos por outros autores como distintos momentos de um só estilo). Dentre eles, ressalto a compreensão de que enquanto o barroco é dominado pela tragédia da existência, o rococó se destinaria a transmitir serenidade, alegria e bem-estar. Não é cabível aqui a dedicação ao debate acerca da autonomia do barroco frente

¹¹⁶ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 18. Rio de Janeiro: 1978. Pp 11-74. .Pág 26.

¹¹⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

¹¹⁸ Referindo-se ao período do reinado de D. João V em Portugal.

ao rococó, porém, pode-se admitir com essa autora que o século XVIII no Brasil, produziu uma arte marcadamente religiosa.

A autora estabelece uma tipologia para as portadas de Minas Gerais, uma vez que se compreende que no litoral houve a facilidade de importação de portadas portuguesas, o que impediu a criação de composições regionais e a utilização de materiais locais. Já em Minas Gerais, pela distância e dificuldade de uma importação nesses moldes, houve a necessidade e a viabilização de soluções originais, permitindo a afirmação de fases distintas na constituição de tipologias.

Também no que diz respeito às talhas na região de Minas Gerais, ainda admitindo ser um tema polêmico, controvertido e pouco esclarecido, a autora identifica a partir de 1760 a introdução de temas próprios da linguagem decorativa do rococó. Essa linguagem passa a ser identificada em retábulos e painéis parietais da última fase do barroco joanino, em locais diferentes, sem aparente ligação entre as manifestações. A partir disso é também estabelecida uma tipologia da talha em Minas Gerais. Ainda que seja inegável o valor do estabelecimento de tipologias como recurso didático, as dificuldades na homogeneização de elementos e cronologias sempre se impõem. Exemplo disso constata-se que em 1813 Manoel da Costa Athaide tenha utilizado como modelo para o do altar-mor do Carmo de Ouro Preto, um risco adotado em Minas por volta de 1776, bastante próximo de criações litorâneas (nomeadamente Pernambuco e Rio de Janeiro) e identificado como segundo modelo de retábulo de altar-mor. Isso significa um intervalo de trinta e sete anos sem que se tenha conhecimento de qualquer padrão intermediário.

No que se refere à pintura de perspectiva em Minas Gerais é estabelecida uma dupla tipologia. A pintura da primeira fase, identificada com o partido chamado por Del Negro de “trama de enrolamentos”¹¹⁹, tem as datas de 1770 e 1800. Sem considerar uma pintura anterior, de (1768 feita no forro da nave da igreja de Santa Efigênia) por ser uma pintura de transição estilística entre barroco e rococó, a primeira pintura identificada com essa primeira tipologia é aqui a da capela-mor do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas. Tem a data de 1773 a 1774¹²⁰ e é de autoria de Bernardo Pires da Silva. Essa tipologia aconteceria em Minas Gerais como exemplos

¹¹⁹ Corresponde ao terceiro modelo apresentado por Carlos Del Negro em *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, acima citado.

¹²⁰ Carlos Del Negro, *ob. cit.*, apresenta para essa pintura as datas de 1773 a 1775.

isolados e sem aparente conexão entre eles. A autora chama a atenção para o fato de que o quadro central, chamado de visão celestial tem uma relevância acentuada pela diminuição da perspectiva arquitetônica como acontece também no mundo lusitano. É o que se chama de quadro recolocado¹²¹ que funciona como um painel de altar posto no teto¹²². Ainda nesse mesmo santuário de Congonhas é apontada uma pintura importante do mesmo período, abrangendo os últimos trinta anos dos setecentos, anterior à atuação de Manoel da Costa Athaíde e discípulos. É executada no forro da nave, nos anos de 1777 a 1787 por João Nepomuceno Correia e Castro que executou também diversos painéis que recobrem as paredes da capela-mor e da nave dessa igreja. Também do mesmo período, além desses dois pintores já mencionados, há registros de pinturas de Antônio Martins da Silveira, pintor do forro da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, datado de 1782 (que inaugura um partido diversas vezes retomado: um medalhão central sustentado por quatro grossas pilastras formando como que um baldaquino no centro da abóbada) e de João Batista de Figueiredo com importantes trabalhos em Santa Rita Durão. São aí atribuídos a ele documentalmente três forros: o da matriz de Nossa Senhora de Nazaré datado de 1778 cuja estruturação apresenta insuficiências no que tange à perspectiva arquitetônica; e os dois forros da igreja de Nossa Senhora do Rosário, tanto da nave quanto da capela-mor, ambas as pinturas feitas mais de dez anos depois da de Nossa Senhora de Nazaré.

A pintura da segunda fase, segunda essa autora, é marcada pela influência de Manoel da Costa Athaíde entre os anos de 1800 e 1830. Nos primeiros anos dos oitocentos a pintura de perspectiva nas Minas é marcada pela presença desse pintor que teve muitos discípulos, o que comprova a sua grande influência no período. Há pelo menos quatro forros que são seguramente atribuídos a ele: o da nave da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto cuja execução se deu entre 1801 e 1812; os das capelas-mores da Igreja da matriz de Santa Bárbara executado por volta de 1806; o da matriz de Santo Antônio de Itaverava datado de 1811; e o da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana com a data de 1823. Outras pinturas que trazem características de

¹²¹ Magno Moraes Mello usa a expressão italiana *quadro riportato* como quadro recolocado: "...modelo de intervenção decorativa de todo o século XVIII em Portugal e profusamente usado em Itália nos séculos XVI, XVII e XVIII, por Lanfranco, Cortona, Gaulli, G. B. Parodi e S. Ricci. Foi estudado e definido por Rudolf Wittikower e por M. CH Gloton... Em Portugal o quadro recolocado pode, em algumas pinturas, apresentar um campo de visão ora totalmente frontal, ora simulando uma visualidade inclinada ou disposta obliquamente." MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pag. 83.

¹²² SANTOS, Reynaldo dos. *A Pintura dos Tectos do Século XVIII em Portugal, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, n° 18, 1962. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Idem, ibidem.*

seu estilo são atribuídas a discípulos seus pela identificação de inferioridade da qualidade. De uma maneira geral o modelo adotado por Athaíde na pintura desses forros é bem próximo ao usado anteriormente por Antônio Martins da Silveira, no entanto em uma escala ampliada. Apesar da identificação de uma simplificação da trama arquitetônica existente nas pinturas de Athaíde (o que seria próprio do rococó) a autora remete os recursos de perspectiva ora utilizados às da famosa pintura do jesuíta Andrea Pozzo, na igreja de Santo Inácio em Roma, recursos estes amplamente divulgados por meio de sua obra *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*.¹²³ Apesar da inegável e maciça influência de Athaíde a sua composição de pinturas de forros não foi a única utilizada nesse período, aqui chamado de rococó em Minas. Houve a utilização de um segundo modelo mais simples no qual a estrutura arquitetônica é reduzida a um muro-parapeito que circunda as laterais da abóbada continuamente deixando vazia a parte central do em torno do medalhão. Esse modelo foi usada concomitantemente com o de Athaíde e sua origem não foi até agora identificada com precisão. A autora cita como um dos exemplos mais antigos desse modelo a pintura do forro da capela de Bom Jesus de Itabirito, cuja data não se conhece, ainda que se saiba que a construção da capela é de 1765. Pode-se identificar ainda a presença desse modelo em todas as obras conhecidas do pintor Francisco Xavier Carneiro, todas do século XIX. Como exemplo, podem-se citar as pinturas da matriz de Itaverava e de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, ambas com comprovação documental arquivística.

Ilustrativa da dificuldade em se estabelecer tipologias e cronologias é, por exemplo, a pintura do teto da capela-mor da igreja de São Francisco em Diamantina, feita por José Soares de Araújo no século XVIII. A estrutura arquitetônica é simples, reduzida a um muro parapeito como descrito acima, composto por balcões corridos e contornando longitudinalmente o medalhão central. A princípio poderia fazer parte do segundo modelo, da segunda tipologia estabelecida por Myriam Ribeiro. No entanto, o

¹²³ O tratado do Jesuíta Andrea Pozzo (considerado então o mais importante estudo feito sobre a perspectiva, teve uma função didática acerca da compreensão teórico-prática da perspectiva e suas possíveis aplicações tanto em pinturas de painéis quanto decoração de superfície abobadada ou esférica) teve, segundo Magno Moraes Mello, *ob. cit.*, três traduções para o português manuscritas no século XVIII: uma do segundo tomo em 1732 feita pelo pintor José de Figueiredo Seixas, do Porto (há a tradução do primeiro tomo feita por P. João Saraiva, também do Porto, no entanto, sem data); uma outra tradução de cerca de 1750, sem as figuras como as duas anteriormente citadas, no entanto com um desenho e um comentário na última página da obra do pintor santarenense António Simões Ribeiro; e uma de 1768 feita por José de Santo Antônio Vilaça.

medalhão apresenta moldura trabalhada em claro-escuro¹²⁴, o estilo é compreendido como barroco e todo o conjunto é setecentista. Também ilustra essa dificuldade a identificação de escolas locais autônomas. A autora cita uma escola autônoma de pintores do ciclo rococó mineiro em São João Del Rei e sudoeste de Minas cujos principais representantes foram Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. As obras documentadas mais importantes do primeiro se encontram na cidade de Tiradentes, e do segundo encontram-se na matriz de São Tomé das Letras no município de Baependi e das matrizes de Arcângelo e Cassiterita, localidades próximas a São João Del Rei. E são ainda mencionadas regiões que desenvolveram partidos originais de pintura rococó, quais sejam as cidades coloniais de Sabará e Diamantina e suas regiões. Em Sabará é citada a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo. E na região de Diamantina o forro da capela-mor da igreja de Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro.

A evolução artística autônoma que mais interessa nesse trabalho (como já anteriormente mencionada na identificação de Rodrigo Melo Franco de Andrade), apresentada pela autora, é, entretanto, a do século XVIII na região de Diamantina, representada pelo trabalho irradiador de José Soares de Araújo:

Na região de Diamantina que teve evolução artística autônoma, fora dos limites atingidos pela irradiação do rococó desenvolvido na antiga Vila Rica e áreas adjacentes, predominaram até fins do século XVIII os esquemas de composição barrocos, em virtude a influência exercia pelo pintor português José Soares de Araújo, natural da cidade de Braga, que comandou a pintura local nas três últimas décadas do século¹²⁵.

Deve-se ainda levar em conta, finalmente, a tipologia estabelecida por Affonso Ávila e João Marcos Machado no *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação* no verbete *Pintura no Período Colonial Mineiro*¹²⁶. Os autores

¹²⁴ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

¹²⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Idem, ibidem*. Pag. 274.

¹²⁶ ¹²⁶ ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

distinguem dois grandes períodos do barroco mineiro. Primeiramente, com a data limite de 1775 há a pintura de caixotão ou painéis retangulares, definidores dos espaços nos tetos, mas também desenvolvido em pinturas parietais. Modelos exemplares deste período seriam as pinturas da capela de Nossa Senhora do Ó e de Nossa Senhora do Carmo, as duas localizadas em Sabará e a igreja de Nossa Senhora do Pilar localizada em Ouro Preto. No segundo período, após 1775 localiza-se toda a pintura de perspectiva do barroco mineiro, abrangendo essencialmente três partidos delimitados por marcos espaciais. O chamado partido *A* é identificado por aquele desenvolvido por José Soares de Araújo no Tijuco, sendo suas características fundamentais a trama arquitetônica cerrada, o colorido predominantemente sombrio e penumbriado com tonalidades pouco variadas. Obras próximas às pinturas de perspectiva no restante do país estão englobadas neste partido. O partido *B* tem como principal expoente o Manoel da Costa Ataíde, tendo o gosto do rococó como principal característica e se desenvolve em Ouro Preto na Igreja de São Francisco de Assis e ainda em duas matrizes, quais sejam a de Santa Bárbara e a de Itaverava. Aqui as características pesadas e sombrias do barroco dão lugar à leveza, à clareza e à graciosidade do rococó. Os autores adotam uma clara contraposição entre barroco e rococó. O chamado partido *C* foi elaborado paralelamente ao *B* e possivelmente na mesma região. Sua principal característica é a eliminação da arquitetura sustentante e sua substituição por um muro parapeito contínuo. Apesar de não estar citado no verbete, neste partido se encaixaria o teto da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis no Tijuco, pintado por José Soares de Araújo. Também características do partido, o quadro central pode receber ou não tarja de ornatos são englobadas ao mesmo tempo, tanto a pintura erudita quanto a primitivista. Esta é uma demarcação que intenta abarcar uma grande pluralidade de pinturas nas Minas Gerais e não se define por um marco cronológico específico como os anteriores.

As pinturas de José Soares de Araújo e de seus discípulos serão mais longamente abordadas no desenvolvimento desse trabalho.

O estabelecimento das tipologias, com todas as suas limitações, e apesar das dificuldades apontadas é válido didaticamente ainda que não se apresente como solução acabada do problema da compreensão da arte colonial mineira ou da arte do Tijuco que não podem ser entendidas como um reflexo imediato e linear do contexto colonial. Não se quer aqui estabelecer uma relação causal direta entre a tessitura da malha societária

da colônia e arte que então se produziu. Se não se pode negar esta relação, todavia é preciso compreender que a arte não é puro reflexo do momento colonial.

Outra polêmica que tomou a atenção de diferentes teóricos foi a tentativa de estabelecimento de uma nacionalidade ou uma mineiridade como originalidade do barroco brasileiro ou mineiro. Sant'Anna aborda esse tema remetendo a concepções como mestiçagem (lembrando a “mulatice biológica e estética” de Aleijadinho em Germain Bazin¹²⁷), ou ainda o debate sobre a concepção do barroco nas Américas enquanto desvio ou metamorfose da arte europeia. Esse autor afirma a existência de uma representação religiosa tropical. Há uma polêmica que gira em torno de determinar se ao barroco brasileiro deve se atribuir o termo mestiçagem ou tropicalidade. A mestiçagem pode ser compreendida aqui como um estilo de mescla, onde de um gene estético europeu, nasce um rebento estético chamado de “barrocamente brasileiro”. Já a tropicalidade do barroco diz respeito à alteração do eurocentrismo, pautado pela utilização de temas do Oriente e do Ocidente, recriando uma noção de universalidade. O autor chama a atenção para o fato de que do artista brasileiro não era cobrada a originalidade, pelo contrário, era exigido um trabalho de reprodução da arte europeia a partir de modelos pré-estabelecidos. Ser original era considerado um desvio, uma ousadia, e por vezes um pecado grave. No entanto, este pecado teria sido muitas e muitas vezes cometido, mesmo instintivamente, pelos artistas. Nessa concepção, a peculiaridade do barroco brasileiro tem a ver tanto com a impossibilidade de acesso à importação de materiais e técnicas construtivas, quanto com as determinações histórico-sociais e subjetivas dos artistas. O autor acaba optando pela expressão “tropicalidade do barroco” por julgá-la mais justa histórica e esteticamente¹²⁸. Estas concepções, que procuram ver as diferenças ou peculiaridades encontram-se também na obra já mencionada de Rodrigo Melo Franco de Andrade¹²⁹ contraposta a concepções, como por exemplo, de Hanna Levy que pretende identificar a semelhança, isto é, os traços europeus na arte barroca brasileira. Essa autora apresenta importante contribuição ao estudar as influências europeias na arte colonial do Brasil. Sua análise, feita ainda na primeira metade do século XX, ainda se mantém como uma leitura fundamental. Enquanto outros autores se dedicam à busca da originalidade colonial brasileira, ela

¹²⁷ BAZIN, Germain. *Idem, ibidem*.

¹²⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Idem, ibidem*.

¹²⁹ ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. *Rodrigo e seus Tempos*. Brasília, DF: Ministério da Cultura e Fundação Pró-memória, 1986.

foca o seu trabalho nas apropriações dos padrões europeus feita pelos artistas a partir do uso de gravuras como modelo. Sem, contudo, minorar o valor artístico das obras que analisa. Nas suas palavras:

É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota frequentemente nas obras de um mesmo artista. Como os modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal.¹³⁰

A compreensão de todas essas polêmicas, desde o debate sobre a existência de um estilo de época chamado barroco na Europa, passando pela positividade ou negatividade da sua concepção e chegando às polêmicas acerca do barroco brasileiro ou mineiro, são importantes para a inteligência que se quer aqui do barroco como função persuasiva. Compreender as coordenadas do quadro histórico no qual se inseriu o barroco, determinante enquanto circunstâncias históricas definidas¹³¹ que irradiaram um fato caracterizador de grande amplitude, permitirá a sua inteligência como mentalidade barroca, passível de uma transposição histórica e geográfica¹³².

¹³⁰ LEVY, Hannah. *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. Rio de Janeiro: in Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.8, 1944. Pág. 7.

¹³¹ Nas palavras de Affonso Ávila: “Como convencionam quase unanimemente os especialistas, abrangeria desde os primórdios do século XVII até a metade do seguinte, uma etapa, portanto, marcada por grandes transformações materiais para o mundo e, paradoxalmente por uma crise filosófica deflagradora de choques ideológicos e embates religiosos, com repercussões universais e a longo prazo.” in ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, pag. 70.

¹³² ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*.

PARTE II: Um Pintor Português no Tijuco.

Capítulo 1: História do Tijuco

Intentando viabilizar a intelecção das pinturas dos tetos das igrejas coloniais do arraial do Tijuco será necessário abordar, ainda que rapidamente, o cenário diamantinense no século XVIII - momento instaurador da povoação. E ainda traçar um perfil da população tijuicana – público que demandou e usufruiu essas pinturas.

A cidade de Diamantina, antigo arraial do Tijuco, possui ainda seis das sete igrejas construídas no período colonial. A Sé, Matriz de santo Antônio - que substituiu a primitiva capela de Santo Antônio edificada na região do Burgalhau - foi destruída no início do século XX. Em seu lugar se fez construir a Catedral de Santo Antônio. Esta teria sido a primeira igreja construída no arraial ¹³³. Dentre as igrejas ainda existentes (do Rosário, do Carmo, das Mercês, Do Senhor do Bonfim, do Amparo e de São Francisco), a mais antiga é a de Nossa Senhora do Rosário, datando sua construção entre 1726 e 1727¹³⁴ e a mais recente é a Igreja de Nossa Senhora das Mercês datando de 1778¹³⁵. Sem exceção, esses templos ostentam pinturas em seus tetos, mais ou menos documentadas e que ora serão objetos deste estudo.

É desnecessário mencionar que o século XVIII na Europa e de maneira geral no mundo ocidental foi marcadamente um período de significativas mudanças em âmbitos diversos. Basta lembrar que entre o auge do absolutismo e a revolução francesa que convulsionou o ocidente estabelecendo as bases da civilização moderna passaram-se menos de cem anos, período chamado por Hobsbawn de " a era das revoluções" ¹³⁶.

Portugal viveu no século XVIII desde uma era de esplendor com D. João V (cuja riqueza espelhada em Luís XIV foi financiada pelas riquezas oriundas das minas da

¹³³ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias Do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

¹³⁴ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Pinturas dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.

¹³⁵ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

¹³⁶ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

colônia) até um trágico momento de destruição de Lisboa por um terremoto ocorrido em 1755.

Compreender a sociedade lusitana no século XVIII, no sentido de estabelecer identidades entre esta e a sociedade mineira, possibilita a inteligência de particularidades que podem ter sido determinantes para a pintura sacra desse período em Minas Gerais. Tanto a sociedade portuguesa quanto a mineira no século XVIII eram heterogêneas e amalgamadas em diversos aspectos, mormente referindo-se à constituição de suas categorias sociais. Ambas eram concomitantemente conservadoras, rurais e urbanas e compartilharam arbitrariedades. Nas Minas Gerais se reproduziram as mesmas relações de poder dominadas por uma elite estabelecida em função da posse da terra, das minas de ouro e diamante, do saber e da organização burocrático-administrativa. Não havia em Minas Gerais uma sociedade de corte como em Portugal, mas uma sociedade que se enobrecia pela riqueza¹³⁷. A sociedade de corte, tanto em Portugal quanto no restante da Europa ocidental foi um centro organizador e concentrador do poder durante o período moderno. O rei e os cortesãos institucionalizaram ainda uma cultura própria da qual resultou um saber incisivo sobre os diversos grupos sociais componentes da sociedade setecentista. A corte foi o órgão representativo dessas estruturas sociais. A cidade de Lisboa era o *locus* dessa corte em Portugal e (segundo o modelo francês) o auge de uma sociedade hierarquizada a partir do qual eram estabelecidos tanto a organização dos espaços quanto a integração social. Ainda que não ostentasse a mesma magnitude nem tampouco a mesma riqueza de Versalhes, portava uma similar significação emblemática. Em 1706, d. João V, filho de d. Pedro II ascendeu ao reino de Portugal. Esse evento coincidiu com um grande salto na produção de ouro na América portuguesa. Dois anos após a assunção do novo rei chegavam a Lisboa navios carregados com ouro vindo das Minas Gerais. O volume de ouro recebido no reinado de d. João V triplicou em relação ao período anterior, atingindo a impressionante cifra de 4,4 toneladas do precioso metal por ano. Isso sustentou um longo ciclo de riquezas e opulência que permitiam a d. João V imitar de maneira obsedante a afetação e a grandeza da corte francesa. Imitação que se dava não só nos hábitos de vestimenta e ornamentação como também na preferência por ocupações prosaicas enquanto a

¹³⁷ VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

administração do reino era negligenciada pelo próprio rei¹³⁸. Com o terremoto que destruiu grande parte de Lisboa no ano de 1755, o palácio real também foi destruído e então a reconstrução foi lenta e morosa. Evidentemente, nesse período, grandes perdas – e aqui me refiro especialmente a obras de arte – foram absolutamente irrecuperáveis¹³⁹. Antes do terremoto, na primeira metade do século XVIII, no reinado de D. João V e financiada pelas riquezas da colônia, houve uma significativa preocupação com a arte¹⁴⁰.

Realidade reproduzida na colônia, Portugal tinha na posse da terra o sustentáculo do privilégio das classes detentoras do poder, não obstante houvesse uma nobreza composta de administradores coloniais e ainda um número expressivo de comerciantes estrangeiros. No século XVIII, em Portugal, os burgueses não tinham o prestígio social que paulatinamente foram adquirindo em outros países da Europa Ocidental. Destarte, essa sociedade múltipla e diversa foi palco de uma convivência não hostil de grupos sociais, cuja relação se pautava pela complementaridade de funções¹⁴¹. Portugal mantinha, então, uma mentalidade medieval, sem que se houvesse estabelecido até então uma crise social grave ou grandes ambições capitalistas. Os portugueses que se deslocaram para as minas gerais em busca de enriquecimento e reconhecimento social, aderiram ao sistema colonial e o reproduziram nas terras brasileiras enquanto viviam deste modo a contradição de serem ao mesmo tempo colonizados e colonizadores. Vindo para as minas para aí estabelecerem suas casas e suas famílias, esses colonizadores transformaram-se em colonizados, mas simultaneamente se mantiveram na condição de colonizadores na medida em que tencionavam reproduzir e manter assim esse poder. Alie-se a essa contradição o fato de que em Minas Gerais os portugueses que tanto desejavam usufruir das riquezas locais conviviam com a incerteza do trabalho cujo resultado era sempre mais dependente da sorte do que de empenhos pessoais ou fatores menos fortuitos. Essa peculiaridade contribuiu para forjar também na colônia o caráter fortemente religioso das pessoas que habitavam as minas, justificando assim a prática da fé cristã como um sustentáculo em um mundo de reveses e volubilidades. Os números relativos ao povoamento de Minas Gerais no século XVIII são bastante

¹³⁸ FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura! A corrida do ouro no Brasil (1697-1810)*. Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Record, 2011.

¹³⁹ VALADARES, Virgínia Trindade, *idem, ibidem*.

¹⁴⁰ SERRÃO, Vítor & MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica No Portugal Joanino, 1706-1750*, in *Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706- 1750: Joanni Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.

¹⁴¹ VALADARES, Virgínia Trindade. *Idem, ibidem*.

eloquentes. No princípio do século, apesar da relatada dificuldade em se contar o número de pessoas efetivamente ali viventes, estimava-se o total da população da capitania em cerca de 30.000 a 50.000 pessoas¹⁴². Em meados do século essa população era, excluindo os indígenas, superior a 300.000 habitantes. Isso significava 20% de toda a população da América portuguesa. Entre 1697 e 1810, a chamada era do ouro, a população não indígena da colônia pulou de 300 mil, para 3,5 milhões. Destas, 600 mil estavam nas regiões mineiras. A população na colônia era então 20% maior do que em Portugal¹⁴³. Evidentemente, a busca pela riqueza mineral foi a causadora de tamanho inchaço populacional. Mais de 50% dessa população se compunha ou de negros africanos ou de seus descendentes. O restante era formado por brancos e mestiços. Um tipo de “aluvionismo” social marcava as relações de então, pautados pela coexistência a um tempo contraditória e complementar do patrimonialismo com a escravidão; do mercado com os valores da Igreja; da honra com a ambição pelo dinheiro. Tudo isso forjou e possibilitou novos arranjos e acomodatamentos morais que mantinham em um delicado equilíbrio a sociabilidade possível pela eficácia da lei e a preocupação ético-religiosa com o destino das almas. Essa sociedade colonial, em consonância com os hábitos do Antigo Regime, podia ser comparada a um teatro, onde a aparência era sumamente valorizada e os sujeitos históricos viviam a representar. Assim, na tensão posta entre o ser e o parecer, este último determinava majoritariamente os comportamentos.¹⁴⁴ As relações sociais nas Minas Gerais possuíam ainda características forjadas nas peculiaridades do trabalho no ramo minerador, como a incerteza constante do seu resultado e uma série de pressões que não eram conhecidas pelos fazendeiros e senhores de engenho. Assim, a insegurança, a mobilidade excessiva, a impotência para alterar o preço do minério (determinado pela Coroa), a pressão financeira acentuada por políticas reais fiscais e administrativas dirigidas exclusivamente às áreas de mineração, urdiram peculiaridades do povo mineiro¹⁴⁵. Os elevados custos da mão de obra escrava nos primeiros tempos da descoberta do ouro estabeleceram um relacionamento diferente (com relação à sociedade de economia agrícola) entre escravos e seus proprietários. Na primeira metade do século XVIII a proporção entre brancos e negros, escravos e

¹⁴² BOSCHI, Caio César. *Achegas à História de Minas Gerais (século XVIII)*. Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1994. In VALADARES, Virgínia Trindade, idem, ibidem, p. 269.

¹⁴³ FIGUEIREDO, Lucas. *Ide, ibidem.*

¹⁴⁴ VILLALTA, Luiz Carlos. *A Igreja, a Sociedade e o Clero*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

¹⁴⁵ RUSSELL-WOOD, A.J.R., *Escravos e Libertos no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

libertos, homens e mulheres era, nas Minas Gerais, bastante distinta da do litoral. Havia então uma distribuição de escravos bastante irregular, com intensa concentração em áreas pequenas e uma significativa população flutuante. Uma população tão grande de escravos escassamente supervisionados e próximos de vilas importantes gerava medo de revoltas e se configurava como ameaça à ordem e à manutenção da lei. Na primeira metade do século XVIII os imigrantes brancos foram majoritariamente homens. Também a mão de obra escrava era predominantemente masculina para o trabalho nas minas. Um aumento expressivo da população escrava até o fim da década de 1730 e a insuficiência de mulheres brancas foram considerados as principais causas tanto da prática do concubinato, quanto da instabilidade social na capitania. Malgrado incompletude de dados e insuficiência de números disponíveis é possível afirmar que mais mulatos do que negros ganharam aí sua liberdade e entre estes, mais mulheres do que homens¹⁴⁶.

A ocupação das Minas Gerais no século XVIII se deu pelo interesse e pela busca do ouro e dos diamantes. A ocupação urbana, com exceção da cidade de Mariana (como dito anteriormente), se deu de forma espontânea com implantação de arruamentos e traçados de casario seguindo o delineamento dos cursos d'água. Os espaços urbanos suplantavam os espaços rurais como concentradores de funções e focos de decisões¹⁴⁷. Como características peculiares dessa urbanização, pode-se mencionar a forma de ocupação arranjada pela população, de maneira a se distribuir em articulações diversas de acordo com uma complexa e diligente hierarquia¹⁴⁸. Os primeiros movimentos populacionais em direção à região diamantina se deram a partir de descobertas auríferas no Serro Frio. A fama dessas descobertas ocorridas no final do século XVII atraiu exploradores para a região, vindos não só da capitania de Minas, como de alhures. O arraial que aí então se formou recebeu o nome de Nossa Senhora da Conceição do Serro Frio (em função do relevo montanhoso e do clima frio). Foi depois chamado de Vila do Príncipe, hoje cidade do Serro¹⁴⁹. Um grupo de exploradores aventurou-se a explorar regiões um pouco mais remotas em busca do mineral, na confluência de dois córregos

¹⁴⁶ RUSSELL-WOOD, A. J. R. *idem, ibidem*.

¹⁴⁷ d'ASSUMPCÃO, Livia Romanelli. *Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas Gerais*. Revista do Departamento de História da FAFICH UFMG, Belo Horizonte, v. 9, n.1, PP. 130-140, 1989.

¹⁴⁸ MORAES, Fernanda Borges. *De Arraiais, Vilas e Caminhos: a rede urbana das minas coloniais*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.I. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

¹⁴⁹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

posteriormente nomeados de Piruruca e Rio Grande. A constatação da riqueza desses córregos atraiu exploradores da circunvizinhança. Tijuco, nome dado a um córrego lamacento que afluía no Rio Grande, vocábulo indígena para lamaçal, acabou designando o povoado que ocupou a margem direita desse mesmo córrego¹⁵⁰. A princípio o arraial ocupava um pequeno circuito que hoje abrange as ruas do Burgalhau e do Espírito Santo, ligadas pelo Beco das Beatas. Neste local teria sido construída a primeira capela do arraial, consagrada a Santo Antônio:

Por esta forma o Tijuco foi se tornando importante. Todo o Burgalhau cobriu-se de colmados. Levantou-se um mais alto, mais bem construído mais espaçoso, que se destinou para a capela. Escolheu-se Santo Antônio para padroeira, consagrou-se-lhe a capela e veio do Arraial da Conceição um sacerdote, que, consta, tinha o nome de Paiva, e ficou servindo de cura. Assim o Tijuco constituía-se uma arraial, tomando o nome do córrego junto do qual fora fundado, e o morro tomou o nome de Morro de Santo Antônio¹⁵¹.

O arraial do Tijuco estava localizado a nordeste das Minas Gerais, na comarca de Serro Frio que era uma das unidades administrativas nas quais se dividia a capitania. A sede da comarca era a Vila do Príncipe, que, como dito anteriormente, é a atual cidade do Serro. Essa sede administrativa contava com Câmara Municipal, Ouvidoria (com competência judiciária) e Intendência do Ouro cuja função era a distribuição das lavras e a distribuição dos quintos, imposto cobrado sobre a produção do metal e que correspondia à quinta parte da mesma, aproximadamente¹⁵². Entretanto, nos primeiros tempos da história de Minas houve variações intermitentes da forma de tributar o ouro em favor da Fazenda Real, malgrado a relutância e resistência dos mineiros em acatá-las. Não havia um sistema único determinado, mas uma variação constante entre a capitação e o quinto ou ainda a livre circulação do ouro de aluvião transformado em barras nas casas de fundição¹⁵³.

As lavras do Tijuco foram consideradas exclusivamente auríferas até 1729 e a sua exploração era administrada pelos superintendentes e guardas-mores. A distância

¹⁵⁰ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Idem, ibidem*.

¹⁵¹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem ibidem*, pg. 43.

¹⁵² FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁵³ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

temporal entre o início da exploração efetiva dos diamantes (por volta de 1720) e o comunicado oficial da sua descoberta em 1729, gerou lendas, mal entendidos e mistérios acerca desse tema¹⁵⁴. Cabia ao guarda-mor da Vila do Príncipe o fornecimento de cartas de datas para a exploração aurífera, sendo os demandantes obrigados ao pagamento de direitos exigidos para seu estabelecimento na comarca. Não se sabe ao certo o período exato do descobrimento dos diamantes, nem tampouco quem os teria descoberto. Ao longo do tempo historiadores disputaram prioridades e datas, a despeito do que, estabeleceu-se oficialmente 1729 como ano da descoberta das valiosas pedras e Bernardo da Fonseca Lobo – proprietário de sítios na comarca – como descobridor¹⁵⁵. No entanto, sabe-se que antes de 1729 os diamantes já eram explorados de maneira oficiosa. Data de 1729 a primeira portaria de D. Lourenço de Almeida (sucessor do Conde de Assumar no governo da capitania de Minas que se separara da de São Paulo em 1722) suspendendo toda a mineração de ouro e a concessão de datas obtidas do guarda-mor na região diamantina. A portaria dá notícia do aparecimento de pedrinhas brancas que se entendiam ser diamantes, cujas amostras o governador remetera à Sua Majestade dando conta do seu descobrimento. Assim que a Corte portuguesa teve ciência da existência de diamantes na comarca de Serro Frio, por meio de uma carta régia datada de 9 de fevereiro de 1730, investiu D. Lourenço de amplos poderes para regular a extração das pedras preciosas, ainda que manifestasse estranhamento pela demora de tal comunicação à Coroa. O descobrimento dos diamantes foi amplamente festejado em Lisboa e em todo o reino. Em Roma, para onde foram enviadas amostras dessas pedras, foram celebradas solenes ações de graças e o papa e os cardeais felicitaram o rei de Portugal, assim como todos os monarcas da Europa¹⁵⁶.

Fazendo uso dos poderes dos quais fora investido, D. Lourenço de Almeida estabeleceu o imposto de capitação de 5\$000 por cada escravo que fosse empregado em satisfação do quinto devido pela extração das pedras preciosas. Organizou então o primeiro regimento sobre extração de diamantes datado de 26 de junho de 1730 no qual se podia já vislumbrar o rigor que brevemente se acirraria a esse propósito. As cartas de datas anteriores, sancionadas pelo guarda-mor, foram então anuladas pelo

¹⁵⁴ FURTADO, Júnia Ferreira. *O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.1. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

¹⁵⁵ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Idem, ibidem*.

¹⁵⁶ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

superintendente e os rios e córregos diamantinos foram novamente repartidos, privilegiando para o Rei uma data de trinta braças no melhor lugar. Enquanto que para os outros requerentes conceder-se-ia somente duas braças e meia para cada um. Lojas e vendas foram interditas nas lavas e a duas léguas de distância delas. Não se podia comprar nem vender diamantes ou escravos, sob pena de se ter o desobediente os bens confiscados e sua terça parte entregue como prêmio ao denunciante e as outras duas partes entregues para a Fazenda Real. A grande maioria dos mineradores trocou a exploração do ouro pelo diamante, bem mais rendosa, apesar das novas regras. Houve deslocamentos populacionais significativos em direção ao Tijuco, vindos da Vila do Príncipe e circunvizinhanças. Em função das notícias sobre o descobrimento dos diamantes que chegavam com exagero e estardalhaço em Portugal, muitos portugueses tentaram a sorte no novo mundo em busca de fazer fortuna. Apesar da proibição que pouco depois se estabeleceu dentro das terras de demarcação diamantina no sentido do ingresso de qualquer pessoa, vários portugueses conseguiram aí se estabelecer tendo em vista que as autoridades encarregadas de fazer cumprir tais ordens eram portuguesas e privilegiavam o ingresso dos seus patrícios¹⁵⁷. Essa primeira forma de exploração dos diamantes e sua administração (aberta a tantos quanto possuíssem escravos e capitais para tal investimento) duraram de 1729 a 1734. Os resultados profícuos dos garimpos inundaram o mercado internacional com excessiva oferta de pedras, o que provocou uma queda significativa no valor do quilate. O valor das taxas de capitação foi paulatinamente elevado em uma tentativa de conter o volume da produção. Medida extrema, em 1734 Martinho de Mendonça Pina foi enviado pela Coroa para as Minas Gerais com a função de fazer uma avaliação da situação. Ao mesmo tempo, designou-se um engenheiro militar, Rafael Pires Pardini, cuja função seria a de demarcar toda a região onde se produzia o diamante. Nesse momento ficou estabelecida a Demarcação Diamantina que compreendia o arraial do Tijuco e um quadrilátero composto por arraiais e povoados circunvizinhos, dentre os quais Gouveia, Milho Verde, São Gonçalo, Chapada, Rio Manso, Picada e Pé do Morro. A demarcação poderia ser alterada na medida em que novas descobertas de regiões produtoras fossem feitas¹⁵⁸. A exploração diamantífera ficou então suspensa até 1739. Nesse ano houve a retomada da mineração sob o regime de contratos. Cabia aos contratadores o direito de minerar e

¹⁵⁷ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

¹⁵⁸ FURTADO, Júnia Ferreira. *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 2008.

cobrar impostos, ficando interdita a qualquer pessoa a manutenção de lavras e garimpos nas terras demarcadas em torno do Arraial do Tijuco, onde nem mesmo a entrada de pessoas era permitida sem a autorização especial das autoridades coloniais¹⁵⁹. O sistema de contratos vigorou até 1771 quando o Marquês de Pombal criou a Real Extração dos Diamantes, monopólio absoluto da Coroa sobre a extração diamantífera. Um alvará régio pôs fim ao sistema de contratos. Em 1772 um Regimento garantiu o monopólio do rei sobre os diamantes. O rigor da Coroa, visando impedir a exploração ilegal e o contrabando, produziu um mecanismo de controle sem similar na capitania das Minas Gerais e acabou impossibilitando a elevação do arraial à condição de vila ainda no século XVIII. A Real Extração ficava sob a direção de um intendente e demais funcionários. O Regimento, segundo comentário de Manuel Caetano d’Almeida Albuquerque, fazia “muitas determinações acompanhadas de tamanho rigor, que bem deixavam ver que eram mais para aterrar do que para ter execução”¹⁶⁰. Esse regimento, tido como altamente rigoroso e sem precedentes, levou memorialistas a afirmar a existência de um estado dentro do Estado no Tijuco. Foi proibida toda e qualquer cópia ou traslado desse documento e o único exemplar remetido ao intendente era encadernado com uma capa de marroquim verde. Ficou por isso conhecido o regimento como o Livro da Capa Verde, apelido que segundo memorialistas do século XIX, provocava o terror na demarcação diamantina, contendo a lista dos criminosos¹⁶¹. A citação que faz Joaquim Felício dos Santos, do Dr. José Vieira Couto na *Memória da Capitania de Minas Gerais*, escrita em 1799, dá-nos a impressão de uma severidade atípica do Regimento Diamantino:

Outro ponto, que não é menos prejudicial às utilidades reais, e que é o flagelo mais cruel desse povo, é o poder que tem o Intendente dos diamantes de infligir a pena de morte civil a qualquer indivíduo dele, sem aparelho de justiça, sem apelação, agravo, ou recurso algum...Enfim, o despotismo feio, magro, escarnado mostra sua hedionda cara entre esse povo; e o retrato de um pequeno bairro de Constantinopla é o que hoje oferece o Tijuco, a povoação mais linda, em outro tempo, de Minas¹⁶².

¹⁵⁹ MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Hospício da Diamantina. A loucura na cidade moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

¹⁶⁰ MACHADO FILHO, *Idem, Ibidem*, p. 18

¹⁶¹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

¹⁶² SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*, p.135.

No entanto, segundo Furtado¹⁶³ nada havia no regimento que não estivesse antes em vigor e muitos dos seus parágrafos já se aplicavam anteriormente em regiões auríferas. Além de ser uma legislação que se aplicaria não só ao Tijuco, mas a qualquer região diamantífera da colônia. Assim, o aparato jurídico de então, caótico e permeado por distintas leis, ordens e bandos teria sido cumprido com precariedade. Dessa maneira, o regimento não propiciara efetivamente nem a autonomia do intendente, nem um total isolamento do distrito referente às autoridades da capitania. Apesar de estar diretamente subordinado à Junta dos Diamantes cuja sede era Lisboa, era preciso considerar a autoridade dos governantes que continuamente emitiam ordens, instauravam devassas, controlavam funcionários locais, ordenavam e ameaçavam castigos.

Também no que diz respeito às consequências do regimento, memorialistas e historiadores divergem entre si. José Vieira Couto, ainda aqui citado por Joaquim Felício dos Santos, relata a esse respeito:

A terra se despoeva, o comércio se estanca; uns não se atrevem a fazer girar seu cabedal, porque não sabem a hora em que se verão perdidos, ou eles próprios ou os que lhes compram as fazendas. Os comerciantes do Rio de Janeiro, que fiam suas fazendas às mãos cheias para qualquer das outras comarcas, recusam até ouvir o nome da do Serro Frio: o escasso povo que resta, descontente como estúpido definha e nada se abalança, enquanto mede com os olhos o lugar para onde se retire¹⁶⁴.

Há, no entanto, a compreensão de que a presença mais efetiva da Coroa portuguesa possibilitou um considerável desenvolvimento urbano do distrito e também que esse se mantivesse como um polo gerador de rendas. Assim, o setor minerador principal, manufaturas como as de ferro, madeira, cerâmica e algodão, e ainda a agricultura, possibilitaram a criação de um mercado consumidor com hábitos refinados voltados para o modelo exemplar das elites europeias¹⁶⁵.

¹⁶³ FURTADO, Júnia Ferreira. *Idem, ibidem*, 2008.

¹⁶⁴ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*, p. 135.

¹⁶⁵ FERNANDES, Antônio Carlos. *O Triunfo da Fé na Atenas do Norte. Notas sobre a modernização conservadora diamantinense*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. *Mimeo*.

Além disso, a Real Extração era uma fonte geradora de empregos, sendo a maior fonte de renda para os moradores da região. Empregava grande número de homens livres e ainda cerca de cinco mil escravos, sendo a maior parte deles alugados da população livre¹⁶⁶. A classe dominante do Tijuco ocupou os mais altos cargos administrativos, extraindo daí privilégios, inclusive no sentido de participar e acobertar atividades ilícitas. O sistema pombalino acabou por permitir a atividade de contrabandistas e contraventores na medida em que permitiu que essa classe dominante local ocupasse tais cargos (feitores, administradores, guardas-mores, escrivães dos diamantes, guarda-letras, oficiais da contadoria, tesoureiros, advogados, dentre outros). Assim também a classe média (que se compunha de brancos, mulatos e negros livres) teve acesso a cargos menos importantes como, por exemplo, patrulhas da demarcação. Os escravos trabalhavam da mesma forma nas lavras, mas agora alugados ao Estado, o que significava uma renda importante para seus senhores. Havia ainda indivíduos à margem da sociedade, tidos como vadios, desclassificados sociais e negros aquilombados que acabavam por se dedicar ao garimpo clandestino¹⁶⁷.

Concomitantemente, atividades econômicas não diretamente relacionadas com a extração do diamante se mantinham: comércio, agricultura e pecuária. No arraial do Tijuco havia no século XVIII grande quantidade de produtores de alimentos, agricultores ou lavradores que não podiam viver exclusivamente dessas atividades, mas tinham na agricultura uma possibilidade de sobrevivência e de participação na tessitura deste complexo societário¹⁶⁸.

Verificou-se, a partir da terceira década do século XIX, a franca decadência da Real Extração. Em consequência disso os garimpeiros dedicaram-se rapidamente ao trabalho de busca dos diamantes, encontrando veios riquíssimos em localidades denominadas Pagão, Córrego de São João, Caldeirões, Quilombos, Curralinho, Guinda, dentre outros¹⁶⁹.

A desorganização das autoridades da Real Extração após a Independência impossibilitara desde então a interdição efetiva nas terras da demarcação diamantina. A

¹⁶⁶ MARTINS, Marcos Lobato. *Da Bateia à Enxada. Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Diamantina: FAFIDIA, 2000.

¹⁶⁷ FURTADO, Júnia Ferreira. *Ide, ibidem*, 2008.

¹⁶⁸ MENESES, José Newton Coelho. *Produção de Alimentos e Atividade Econômica na Comarca do Serro Frio Século XVIII*. Seminário Sobre Economia Mineira, 9º. Diamantina. Anais, v.1. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 2000.

¹⁶⁹ MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Idem, ibidem*.

liberdade de garimpar que aí então se verificou atraiu numerosos habitantes para a região. Os dados a esse respeito são bastante eloquentes: Entre 1832 e 1840, havia, em Diamantina, 12.354 moradores; em 1856, 17.000; em 1872, 19.910; em 1890 eram 30.412 habitantes¹⁷⁰.

Joaquim Felício dos Santos¹⁷¹ afirma que foram extraídos mais diamantes neste período do que nos setenta anos da Real Extração.

A Real Extração foi extinta legalmente em 1832 (e na prática em 1841), o que tornou legítimo o comércio e o garimpo para qualquer pessoa na região. Isso fez das décadas de 40 e 50 do século XIX um período de acumulação de capital na já então cidade de Diamantina (pela lei nº 93 de 06 de março de 1838). Na década de 60, entretanto, houve uma crise geral dos preços dos diamantes, que se explica pela saturação do mercado mundial após a abertura de minas diamantíferas na África do Sul. A cidade viveu então uma grave crise econômica e reagiu a esta com um surto industrial bastante expressivo e com o fortalecimento do comércio a partir da década de 1870, firmando-se como entreposto comercial da região. Este surto industrial foi possível em função da acumulação de capital propiciada pelo *boom* da atividade mineradora até a década de 60, pela abolição da escravatura e pela transformação da divisão do trabalho, consequência da segunda Revolução Industrial no contexto internacional¹⁷². Este período, no entanto, já extrapola o marco temporal proposto nesta pesquisa.

1.1- O perfil da sociedade tijuicana.

O esforço para se traçar um perfil da sociedade tijuicana no recorte temporal que se pretende aqui abarcar pode contribuir para a compreensão das intencionalidades das pinturas dos tetos das igrejas na medida em que aponta as características do seu público demandante e ao mesmo tempo fruidor.

A cidade mineira, desde o século XVIII é vista como o lugar da diversidade: produtiva, social e cultural. As atividades produtivas se diversificavam para além da

¹⁷⁰ SOUZA, José Moreira de. *Cidade: Momentos e Processos. Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

¹⁷¹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

¹⁷² FERNANDES, Antônio Carlos. *Idem, ibidem*.

mineração com a agricultura, a manufatura e a pecuária¹⁷³. Uma excepcional expansão urbana e demográfica seria acompanhada do desenvolvimento artístico e cultural, de mercado, ao lado de uma complexa burocracia judiciária tributária e administrativa. A riqueza de então era suportada a princípio pelo ouro (e mais tarde pelo diamante), produto de circulação ampla, legal ou não, que incrementava trocas, estimulava os mercados e criava uma mercantilização e um estilo de vida requintado sem paralelo na colônia brasileira:

As Minas Gerais, dizia com efeito Silva Pontes, nos últimos doze anos do século XVIII, são hoje no continente de nossa América o país das comodidades da vida, e só o ouro o fez assim.¹⁷⁴

De maneira geral a historiografia tradicional afirmou a existência de uma mobilidade social típica das regiões mineiras em contraposição à rigidez da estrutura social nas regiões açucareiras. Em contraposição ao engenho, a mineração exigia pouco capital fixo e concessões de terra relativamente pequenas, o que implicaria em uma democratização das possibilidades de enriquecimento. O engenho exigiria ainda prestígio social e vínculos pessoais privilegiados com a metrópole e a burocracia colonial. A atividade mineradora exigiria homens esforçados e diligentes, o que resultaria na propalada mobilidade social. Há que se relativizar essas afirmações. No entanto, um pouco mais de mobilidade social pode-se identificar em informações como a de que a proporção de libertos nas Minas Gerais, no princípio do século XIX é bem maior do que na Bahia, por exemplo, onde mestiçagem e alforria eram já uma realidade há pelo menos um século e meio antes, ou ainda pela existência de camadas médias numerosas nas vilas e cidades da capitania, onde artesãos e oficiais mestiços podiam atingir um considerável prestígio social¹⁷⁵.

A sociedade colonial mineira viveu uma diversidade cultural e até mesmo uma miscigenação, maiores do que as regiões litorâneas do Brasil e ainda do Caribe e dos Estados Unidos. Nessas sociedades escravistas, a monocultura para exportação foi um fator de acirramento da distância entre os brancos livres e os negros escravos. Na região

¹⁷³ PAULA, João Antônio de. *Raízes da Modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

¹⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Metals e Pedras Preciosas. História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, v.2, P. 239, 1960.

¹⁷⁵ MARTINS, Marcos Lobato. *Idem, ibidem*.

dos diamantes era comum que mulatas ou negras alforriadas se tornassem concubinas de homens brancos e livres. Era uma forma de reinserção na sociedade, de usufruto de vantagens que minimizavam os estigmas e as desvantagens sociais da cor e da condição da escravidão. No entanto, tratava-se de uma inserção sempre parcial, uma vez que o casamento seguia regras rígidas de hierarquia e o estado português impedia casamento entre indivíduos de condições distintas. Tais uniões eram ilegítimas, porém comuns e socialmente toleradas, apesar de significar uma desvantagem para as concubinas na medida em que essa situação interditava o direito à herança. Assim, o arraial do Tijuco abrigava em uma mesma rua (como a Rua Direita onde se construíram os casarões mais luxuosos para os habitantes mais importantes) pessoas de origens sociais distintas, brancas, negras ou mulatas forras.¹⁷⁶ A fronteira entre diferentes segmentos sociais apresentava certa flexibilidade e tolerância. No entanto, ao mesmo tempo, numerosas são as informações que dispomos a respeito da divisão rígida das classes sociais no arraial do Tijuco. Exemplar é o caso das irmandades leigas, nas quais a população se dividia segundo uma complexa hierarquia social e racial.¹⁷⁷ Em Portugal, a filantropia social teve sua origem nas albergarias que se localizavam nas rotas dos peregrinos desde o século XI. Hospitais, leprosários e albergarias eram financiados não só pela Coroa, como também pelas câmeras municipais e ainda pelas ordens monásticas e por leigos. As primeiras irmandades das quais se tem registro detalhado em Portugal são a Ordem Terceira de São Francisco, a Confraria dos Homens-Bons e a Irmandade da Imaculada Conceição, respectivamente datando de 1289, 1297 e 1346. Já no século XV em Portugal e Espanha as irmandades católicas possuíam entre seus membros brancos de origem ibérica e negros africanos trazidos para ali como escravos. O que havia de comum entre as irmandades, a despeito de frequentes diferenças administrativas eram a proeminência das virtudes cristãs (em atos e palavras); a responsabilidade coletiva referente ao bem estar físico dos irmãos e seus dependentes (com esmolas, assistência médica, roupas e alimentos e ainda sepultamentos); e o compromisso com a caridade aos pobres e doentes da paróquia em geral, quando era financeiramente possível. Essas irmandades foram levadas à Ásia, à África e às Américas com a expansão européia. De certa forma elas acabaram significando certa transferência de responsabilidade do setor

¹⁷⁶ FURTADO, Júnia Ferreira. *Ide, ibidem*, 2003.

¹⁷⁷ A propósito da discriminação racial dentro das irmandades nas Minas Gerais do século XVIII, em sua periodização, recomendo a leitura de SALLES, Fritz Teixeira. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, capítulo primeiro.

público para o setor privado naquilo que diz respeito a serviços espirituais e sociais.¹⁷⁸ Com relação aos critérios de aceitação dos irmãos elas iam das altamente exclusivistas àquelas francamente democráticas. Modelos exemplares de irmandades francamente liberais com relação à aceitação de seus membros são a de Nossa Senhora do Rosário de Salvador e a de Nossa Senhora das Mercês no arraial do Tijuco. No Brasil os membros das irmandades refletiam a natureza heterogênea da população. Havia poucas dioceses na colônia e isso fazia com que cada bispo tivesse um território muito longo e com grandes vagaturas, o que dificultava seu trabalho e o resultado da Reforma preconizada pelo Concílio de Trento¹⁷⁹. Além disso, nas Minas Gerais as ordens religiosas primeiras e segundas tinham a sua instalação proibida e seus clérigos afiliados eram proibidos de entrar na região. Essa proibição se justificava pela convicção que tinham as autoridades metropolitanas de que os religiosos eram diretamente responsáveis por parte considerável do contrabando do ouro. Sua entrada só era permitida para coleta de esmolas quando em peregrinação e com licença régia. Além disso, deve-se tomar em conta que os religiosos não só se recusavam a pagar os tributos régios, como também eram responsáveis por pregações antitributárias e eram frequentemente acusados de viverem em “escandalosa relaxação dos costumes”¹⁸⁰. Por tudo isso, a contratação de párocos para a realização das missas e outros ritos cristãos, bem como a construção das igrejas eram efetivadas pelas irmandades compostas por leigos.¹⁸¹ Pertencer a uma irmandade era um dispositivo importantíssimo para a organização e identificação da posição social nos núcleos urbanos em toda a capitania, uma vez que a religião católica era a fundamental. (No entanto, ainda que tida como crime e prática marginal à aceitação social, a feitiçaria era prática arraigada no cotidiano da colônia, revelando a coexistência de crenças e práticas religiosas.)¹⁸² No Tijuco não era diferente. Era quase impossível não pertencer a uma irmandade. Era esse o *locus* do exercício dos ritos católicos e a garantia do recebimento de vários sufrágios na hora da morte. Formas de identificação do lugar social, as irmandades eram o retrato da sociedade do século XVIII em sua hierarquização.¹⁸³ As irmandades coloniais mineiras, apesar de sua inspiração na metrópole, exerciam uma religiosidade e uma sociabilidade que

¹⁷⁸ RUSSELL-WOOD, A.R.J. *Idem, ibidem*.

¹⁷⁹ VILLALTA, Luiz Carlos. *Idem, Ibidem*.

¹⁸⁰ BOSCHI, Caio César. *Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

¹⁸¹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

¹⁸² FURTADO, Júnia Ferreira. *Idem, ibidem*, 2008.

¹⁸³ ----- . *Idem, ibidem*, 2003.

ultrapassavam algo que poderia ser entendido como mera transplantação institucional, tendo precedido ao Estado e à Igreja como instituições. Entre os elementos que as singularizam, interessa aqui, especialmente o fato de terem sido grandes patrocinadoras e promotoras de atividades artístico-culturais.¹⁸⁴ Assim como no restante do Brasil, enquanto as ordens terceiras se recusavam a aceitar irmãos de “sangue manchado” ou até mesmo brancos que fossem casados com mulheres mulatas ou negras, as irmandades de negros ou mestiços significavam uma maneira de proteção em vista de uma sociedade competitiva dominada por brancos. As ordens terceiras exigiam critérios mais rigorosos de aceitação dos seus membros, do ponto de vista da ética e da perfeição da vida cristã do que das irmandades e confrarias. Diante das necessidades coletivas de socorro espiritual, de educação religiosa, de assistência médica e de busca de identidade, as irmandades estabeleciam uma resposta eficiente.¹⁸⁵ Como já afirmado, foram mormente as ordens terceiras religiosas e também as irmandades leigas os principais patrocinadores das atividades artísticas da capitania¹⁸⁶ malgrado as oscilações dos gastos em diferentes momentos¹⁸⁷ No Tijuco, as irmandades se abrigaram a princípio na igreja Matriz de Santo Antônio. Na segunda metade do século XVIII foram construídas as igrejas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Nossa Senhora do Carmo, de São Francisco, de Nossa Senhora das Mercês, de Nossa Senhora do Amparo e do Senhor do Bonfim. Assim, a ordem Terceira do Carmo não admitia negros ou mulatos (tidos como de raça infecta) e a muito custo passou a aceitar irmãos casados ou

¹⁸⁴ BOSCHI, Caio César. *Ide, ibidem*. Pp. 65-66. A respeito da atuação das irmandades no que concerne a sua relevância junto ao desenvolvimento de um mercado de artes nas Minas Gerais este autor afirma: “Dessa atuação, como evidente, resultaram manifestações artísticas de acentuado traço de originalidade, nas quais a participação das confrarias não é nada desprezível. Ao contratar os serviços de artistas, oficiais mecânicos e músicos, entre outros, elas tanto potencializavam a força criativa e interpretativa desses indivíduos, quanto se lhes facultavam libertar das restrições e amarras inerentes à produção corporativa ou gremial que norteava o mercado de arte no litoral da Colônia, e em outras terras do ultramar português e do Reino. Com efeito, os artistas, artífices e artesãos que exercitaram seus ofícios nas Minas Setecentistas tiveram especiais condições para dar azo à imaginação...Aqui então, outro traço singular na realidade sócio-histórica em pauta: a tibieza, praticamente a ausência de corporações de ofícios e, por conseguinte, o advento de uma produção artística que, a despeito de não descurar de modelos e parâmetros de fora, se expressou com forte originalidade.”

¹⁸⁵ RUSSELL-WOOD. *Idem, ibidem*.

¹⁸⁶ Para a compreensão e a distinção entre ordens terceiras, confrarias, arquiconfrarias e uniões primárias, ver no Código do Direito Canônico de 1917 os Cânones Referentes às Ordens terceiras, Irmandades e Confrarias – uma compilação das recomendações das leis canônicas até essa data e das normas de conduta individuais e coletivas estabelecidas pela a Igreja no que concerne a essas associações in SALLES, Fritz Teixeira, op. cit., PP. 49-51.

¹⁸⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

amigados com mulatas.¹⁸⁸ A princípio, os negros e mulatos, pertencentes à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, se separaram. Para receber os mulatos foi criada a irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

Os homens crioulos faziam parte da irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos. Dela, porém, se desincorporaram e fizeram essa separação indecorosamente com palavras menos decentes dizendo ser esta uma irmandade de negros.¹⁸⁹

Para além da hierarquização racial ou de condição social (livre ou cativo), havia também a separação por situação financeira ou reconhecimento social. Assim, intendentess, contratadores e demais funcionários do fisco não se misturavam com a população em geral. Cerimônias públicas e missas dominicais eram ocasiões privilegiadas para ostentar publicamente a posição social ocupada no arraial, por meio da distinção das vestimentas e dos locais destinados aos diferentes moradores:

Circular pela cidade era um ato estudado, sempre com o propósito de impressionar os passantes e informar o prestígio que se desfrutava... Sentar-se nas primeiras fileiras do templo, bem como à mesa de autoridade de alta patente, estar na área principal de uma procissão religiosa, eram sinais evidentes de distinção¹⁹⁰.

Para os padrões do século XVIII o arraial do Tijuco representava uma aglomeração considerável. Em 1732 sua população já era numericamente superior à da Vila do Príncipe, então a cabeça da comarca. No terceiro quartel deste século existiam cerca de 510 casas no arraial distribuídas entre dezenove vielas e habitadas por uma população livre que chegava a 884 pessoas. No princípio do século XIX, de acordo com as observações do viajante Saint Hilaire, havia ali cerca de seis mil habitantes e oitocentas casas. O viajante deu testemunho do ambiente de luxo e de abundância que ali o impressionara e do vigor do comércio local que oferecia dentre muitos produtos importados, louças inglesas e da Índia. Encontrou ali o ambiente intelectual mais fértil da capitania onde toda a elite instruída falava francês. Ao mesmo tempo em que se encontravam produtos importados a bom preço como no litoral, os principais víveres

¹⁸⁸ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Idem, ibidem*.

¹⁸⁹ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Idem, ibidem*, p.247.

¹⁹⁰ FURTADO, Júnia Ferreira, *Idem, ibidem*, 2003, p.153.

eram aí mais caros do que no restante da província, pelo fato de se encontrar distante dos lugares produtores e por serem muito áridos os seus arredores.¹⁹¹ O arraial possuía uma ópera, onde a partir de 1750 se encenavam peças populares da época. As igrejas tinham músicos como contratados para a elaboração de peças encomendadas para as diferentes celebrações que se sucediam ao longo do ano, além dos ofícios fúnebres e missas cantadas. Um intercâmbio cultural se estabeleceu então entre o Tijuco e Coimbra, dada a significativa presença de estudantes universitários do arraial no exterior. O que elevou como consequência, tanto o nível de instrução ali como o contingente de representantes políticos provenientes da região diamantina (no ano de 1782 quase a metade dos candidatos mineiros era oriunda do arraial do Tijuco ou do Serro Frio). Em agosto de 1800 o naturalista José Vieira Couto afirmou ser o Tijuco a maior aglomeração urbana da comarca e se tratar de uma sociedade florescente e rica.¹⁹²

Na Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina, relativos ao século XVIII, há catorze inventários existentes nos quais foram registradas numerosas posses de livros reveladores de um alto nível de instrução. Doze dos inventários eram de portugueses, dentre os quais um guarda-livros, senhor Manuel Pires de Figueiredo, que possuía 140 obras em 360 tomos, em latim e em francês, abrangendo os mais diversos assuntos. O naturalista José Vieira Couto possuía também uma das bibliotecas mais numerosas das Minas Gerais.

Como adverte Meneses¹⁹³ por meio de testamentos e inventários não se chega à composição real da sociedade. É possível que em aspectos como cor e condição jurídica se encontre aí uma relação praticamente inversa: escravos, forros e homens livres sem posses não faziam testamentos e nem tinham necessidade de inventários já que nada possuíam que o justificasse. É preciso lembrar que apesar da já mencionada relativa flexibilidade social as riquezas das minas não eram democraticamente distribuídas e a sociedade mineira e tijuicana era desde seus primórdios, estratificada, hierarquizada e com desigual distribuição de riquezas e privilégios.

O Tijuco era constituído por uma sociedade múltipla e plena de oposições, como de maneira geral o eram quaisquer arraiais coloniais. Uma sociedade permeada por conflitos e tensões (entre vizinhos, famílias, autoridades civis e religiosas) que

¹⁹¹ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Idem, ibidem*.

¹⁹² FURTADO, Júnia Ferreira. *Idem, ibidem*, 2003.

¹⁹³ MENESES, José Newton Coelho. *Idem, ibidem*.

demandavam frequentemente a intervenção das autoridades para os mediar e dirimir. Essas tensões entre distintos segmentos sociais eram consequência dos mecanismos de dominação e da dificuldade em estabelecer regras que ordenassem os espaços dos homens pobres e livres e dos escravos. Há farta documentação que comprova a intervenção do Estado para resolver tais conflitos.¹⁹⁴

Apesar de tudo isso, quer-se afirmar a peculiaridade do “tipo diamantinense”, como uma tendência para a alegria, mesclada com a constante espera de momentos infelizes justificados pelo eterno fluxo e refluxo da mineração. O tijuicano típico seria um sujeito com ar nobre e distinto, possuidor de uma “urbanidade sem afetação”.¹⁹⁵ A despeito de qualquer julgamento que se possa fazer dessas concepções, há que se considerar a possibilidade da coexistência de características suscetíveis de identificação e comparação em determinado tempo e espaço. Para isso, podem ter sido determinantes peculiaridades do trabalho nos garimpos, como a incerteza do seu resultado, a necessidade do segredo e a inevitável e constante convivência com a transgressão da legalidade (que por se amparar em relações de exploração contestadas, franqueava a convicção de legitimidade). Pode-se também considerar que a necessidade de destruição dos leitos dos rios e da transfiguração da paisagem natural para o sucesso da mineração, gerasse consequentemente uma legitimação da destruição em geral. Talvez fossem essas as bases da concepção estereotípica do morador das minas: calado, desconfiado e com pouco apreço à conservação e à preservação da coisa pública.

Afonso Ávila¹⁹⁶ afirma a ocorrência do que seria a “transplantação” de uma mentalidade e um estilo de vida da Europa para a América. Segundo esse autor a partir da superação de uma conceituação didática (que pressuporia uma correspondência cronológica entre o barroco no Brasil e o barroco dos seiscentos na Europa) pode-se compreender melhor as manifestações artísticas do século XVIII na colônia. Assim, para além dos paradoxos (claro-escuro, temporal-espiritual, tempo-eternidade) o barroco brasileiro comportaria diferentes interpretações, por vezes pouco ortodoxas. Assim, é possível pensar em uma mentalidade barroquizante incorporada não só por uma dependência política e intelectual de Portugal (que jamais teria abandonado a

¹⁹⁴ FURTADO, Júnia Ferreira. *Idem, ibidem*. 2008.

¹⁹⁵ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Idem, ibidem*, p.156.

¹⁹⁶ ÁVILA, Afonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro. As projeções do mundo barroco, v.1*, Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais. Arquivo Público Mineiro, 2006.

melancolia do barroco), como também por resíduos de caráter ético, religioso e ideológico. Ancorado em um sentido estético pouco rigoroso em comparação a concepções mais ortodoxas, esse autor afirma a existência de uma idade barroca mineira, a qual possibilitaria uma generalização do conceito, malgrado a fluidez permissiva dos estilos. O barroco em Minas não comportaria uma explicação autônoma, ao contrário, há que se levar em conta fundamentos tanto ideológicos quanto formais de uma sociedade complexa na qual está posto o prolongamento das inquietações advindas da contrarreforma.

Como já afirmado anteriormente, as aflições próprias da atividade mineradora (insegurança do resultado, dependência da sorte, imprevisibilidade) propiciaram uma mentalidade religiosa característica do povo mineiro, na qual o trabalho (desde a descoberta dos minérios até o resultado das minerações) está em relação de dependência direta da providência divina. Essa atitude, já em certa medida típica da mentalidade seiscentista, da contrarreforma, assume nos mineiros um caráter preponderante. A partir da submissão do trabalho terreno ao sobrenatural, os mineiros manifestaram sua religiosidade – como demanda e como gratidão – tão grandiosamente quanto possível nos ritos religiosos e nas artes:

A magnificência do culto religioso seria, para os mineradores assim generosamente contemplados com o favor da divindade, não apenas uma forma exterior do esplendor ritual católico, tão comum à época, mas ainda a ostensiva manifestação do íntimo e grato sentimento de uma população privilegiada pela ‘opulência das riquezas.’¹⁹⁷

A população mineira no século XVIII, numerosamente portuguesa, seria “transplantadora” de comportamentos religiosos típicos da Península Ibérica com os potencializadores contornos da contrarreforma. Esses comportamentos, reforçados pela insegurança no trabalho mineiro e pela existência da contradição posta entre o primado dos sentidos e o apelo do sobrenatural (o profano e o místico), determinariam a monumentalidade da arte religiosa. No Tijuco, a monumentalidade possível era determinada ainda por disponibilidade de recursos materiais e preeminências organizacionais das irmandades.

¹⁹⁷ ÁVILA, Afonso. *Idem, Ibidem*, p.28.

Ali, como de resto nas Minas do século XVIII como um todo, houve a prevalência do sentido visual, a busca incessante da sugestão ótica a partir da qual se queria deliberadamente extasiar todos os sentidos, enlevar e extasiar os observadores por meio da persuasão e do deleite estético:

A Santa Igreja, que se preocupa com a salvação dos fiéis, não se contenta somente em atraí-los à penitência e à obediência dos preceitos divinos influenciando neles por meio do sentido do ouvido, senão também por meio dos olhos, quer dizer, com a pintura.¹⁹⁸

Sobre esse tema da persuasão nos deteremos nas partes seguintes deste trabalho. Por ora basta apontar a existência da preponderância visual da cultura barroca mineira, que assim o era também no arraial do Tijuco do século XVIII.

Objetivamente é preciso compreender o tijucano como pertencente a uma sociedade plural e movediça, com bordas relativamente maleáveis entre a legalidade e a tolerância da ilegalidade, por vezes impetrada, patrocinada ou tolerada pelas próprias autoridades encarregadas de combatê-la. Hierarquizada, desigual e preconceituosa, plena de rivalidades e conflitos, onde a possibilidade do enriquecimento rápido abrandava a rigidez das relações sociais baseadas na cor e na procedência. Exteriormente religiosa, católica, mas tolerante com transgressões e pecados cotidianos, como concubinatos e mancebias, tendo que conviver sabidamente com as práticas de feitiçarias e a existência de sociedades secretas como a maçonaria. Uma sociedade que, apesar de urdida em meio a todas essas contradições, almejava uma identificação com critérios valorativos europeus e católicos.

Foi assim, com esse olhar lânguido e desejoso dos requintes europeus, que as irmandades (inclusive a de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos) contrataram pintores e músicos europeus, ou que seguiam o gosto e o padrão artístico em vigor na Europa.

¹⁹⁸ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.610, in. ÁVILA, Afonso. *Idem ibidem*, p. 102

Capítulo 2: O artista José Soares de Araújo

“Araújo, José Soares de (Braga, Portugal, primeira metade do século XVIII – Diamantina, MG 1799). Pintor. Tendo provavelmente realizado sua formação artística em Portugal, veio em seguida para o Brasil...”¹⁹⁹ Assim começa o verbete dedicado a José Soares de Araújo no Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. De fato, as informações sobre esse pintor em Portugal são escassas. Nada foi encontrado relativo a uma possível formação artística ou a qualquer documento que o vinculasse à pintura, nem tampouco ao seu deslocamento para o Brasil. A pressuposição da formação artística é absolutamente cabível, uma vez que o requinte da sua pintura assim o sugere. Não só o requinte, como a exclusividade de determinadas características extremamente eruditas, sem igual nas Minas Gerais. Deve-se levar em conta ainda o fato de ter-se ele dedicado à pintura pouco tempo após sua chegada à colônia, ou pelo menos, pouco tempo depois da data do primeiro registro da sua presença no arraial do Tijuco. Segundo Rodrigo de Mello Franco:

Sabe-se que era natural de Braga e que em 1766 foi nomeado ‘Guardamor das terras e águas minerais do Arraial do Tejuco do Serrofrío’, uma no apenas, depois da primeira notícia de que possuímos de sua atividade na região. Esse fato sugere que ele não tenha feito aprendizado na Colônia, e sim já tenha vindo para o Brasil, depois de concluída sua formação artística na oficina de algum dos pintores bracarenses, e de adquirir, no Reino, situação econômica e social que o habilitara, pouco após à chegada à Capitania mineira, a obter aquela patente, com que só raríssimos oficiais mecânicos foram entre nós beneficiados.²⁰⁰

¹⁹⁹ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Pag. 37.

²⁰⁰ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 18. Rio de Janeiro: 1978. Pág 26. Neste mesmo artigo este autor afirma que outro mestre mineiro beneficiado com a patente de guarda-mor teria sido João Nepomuceno de Corrêa e Castro, natural de Mariana onde gozava de uma situação social e econômica vantajosa.

É sabido que em Braga no século XVIII, ao lado de um forte comércio e indústria havia também oficinas nas quais se pode supor que o pintor bracarense pudesse ter se instruído, quiçá como um artista completo: pintor, dourador, entalhador e arquiteto. Segundo Eduardo Oliveira, em Braga, a existência de artistas que trabalhavam em distintas atividades como desenho, talha, arquitetura não eram incomuns. A esse respeito Eduardo Oliveira afirma em seu estudo feito sobre a arquitetura civil em Braga no século XVIII:

Embora não tenhamos ainda estudos de carácter econômico que nos possam dar uma dimensão real da importância dos diferentes sectores da cidade e da cidade no contexto do país, pensamos poder-se afirmar que apesar do comércio ser muito forte, a indústria não deveria ter um peso menor. Sabemos que em Braga existia uma forte indústria de sinos, velas e amuletos de cera, sedas e damascos, ourivesaria, latoaria, curtumes, etc., e múltiplas oficinas de escultura, arquitectura, pintura, talha, marcenaria,...etc., que exportavam para o Entre Douro e Minho e resto do país uma porcentagem muito significativa de sua obra.²⁰¹

Sobre o modo de produção vigente nestas oficinas, segundo José Alberto Gomes Machado, não se pode ter ainda uma perspectiva clara, pela inexistência de dados que permitam individualizar as suas especificidades e pela ausência de estudos sistemáticos a este respeito²⁰².

Deve-se lembrar de que essa intensa atividade industrial e artesanal vivida em Braga no século XVIII era totalmente voltada para a Igreja. Em meados desse século houve a necessidade de uma expansão urbana. A população que em 1640 era de 12000 habitantes, teve um acréscimo de 29,4%, o que vale dizer, passou a 17000 habitantes em 1750. Embora não se tenha uma definição do tipo social do comerciante bracarense, sabe-se como era exteriormente a sua casa. A rua onde morava o José Soares quando do seu nascimento, como se verá a seguir, não possuía casas condizentes com aquelas de

²⁰¹ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM, 1993. Pág. 25.

²⁰² MACHADO, José Alberto Gomes. *Novos Enfoques sobre a Arte Luso-Brasileira de Setecentos*. In VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: 2003.

comerciantes mais abastados – com varandas e coberturas de gelosias²⁰³. Essa informação será sugestiva da sua situação socioeconômica e a da sua família.

Mesmo ali na sua cidade natal em Portugal, o único documento encontrado foi a sua certidão de batismo na Igreja de São Victor, constante do arquivo distrital.²⁰⁴ Nesse documento, pode-se ler:

Jozephe filho de Bento e de sua mulher Thereza de Araújo moradores na Rua nova de Bico desta freguezia nasceo aos seis dias do mês de dezembro de mil setecentos e vinte e tres anos e aos doze do dito mês foi baptizado pello Padre Domingos Antunes (...) desta Igreja e lhe pos os santos óleos foram padrinhos o licenciado Manoel de faria da Cunha morador no Rocio de Sam Joam do Souto e Antonia de Souza mulher de Alexandre Francisco moradores (...) dos chãos desta freguezia, foram testemunhas Josephe de Souza Castro e seu filho Constantinho de Souza moradores no Campo da Senhora abranca e por ser verdade fiz este termo que asinamos em ut supra.²⁰⁵

Foi feita igualmente em Lisboa uma pesquisa documental: foram pesquisados todos e quaisquer documentos possíveis relativos ao pintor José Soares de Araújo. Na Torre do Tombo foram pesquisadas as chancelarias de Don João V, de Don José I e Dona Maria, a Pia. Além do Juízo da Índia e Mina e as Justificações Ultramarinas. Foi feito ainda um pedido de busca geral, que resultou em nenhum documento identificado. Não há na Torre do Tombo qualquer documento relativo a esse pintor. No Arquivo Ultramarino os documentos de viagem só aparecem a partir de 1758. (O primeiro registro de ação de José Soares no Tijuco é de 1759). O primeiro rolo microfilmado vai de 1758 a 1765. Se aparecesse o registro desse viajante em algum navio, esta seria a única possibilidade. No entanto, não há ali qualquer registro neste sentido. Foram ainda pesquisados: as Séries de Documentos Avulsos, Livros de Contratos e Registros de passaportes onde nada foi encontrado. Não há registro da sua saída de Portugal, nem

²⁰³ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Idem, ibidem*.

²⁰⁴ Esse documento fora já identificado e transcrito por Antônio Fernando B. Santos em sua dissertação de mestrado intitulada *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas Ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, que foi apresentada no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG em 2002. Em Investigação recente *in loco* verifiquei a inexistência de outros documentos quaisquer naquela cidade referentes a José Soares de Araújo.

²⁰⁵ Arquivo Distrital de Braga, igreja de São Victor, Livro de Batismo p 295.

mesmo da concessão de autorização para viagem. Portanto, em terras lusitanas, o registro do batismo é mesmo o único documento encontrado, que marca ali a sua existência. Deve-se lembrar que grande parte da documentação outrora existente em Lisboa foi destruída no grande terremoto de 1775.

O primeiro registro que se tem do pintor bracarense na colônia data de 15 de abril de 1759, como acima mencionado. Trata-se da apresentação da sua patente de irmão na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo²⁰⁶. Alguns anos mais tarde, em 19 de agosto 1766, ele recebeu a patente de Guarda-mor substituto²⁰⁷. Segundo Santos, essa patente seria já indício de uma boa condição socioeconômica que o bracarense provavelmente desfrutava desde sua terra natal²⁰⁸. Isso não foi possível comprovar. Segundo Valadares²⁰⁹ não havia em Portugal no século XVIII uma situação que se pudesse chamar de crise social grave. E havia ainda uma mentalidade medieval majoritária no sentido de que a nobreza ali existente não se mostrava atuante e a burguesia não cumpria seu papel com relação ao capitalismo. Ao mesmo tempo o Estado absolutista tentava se reforçar concedendo títulos e privilégios à burguesia letrada e popular. A nobreza sofreu então um duro golpe na medida em que cargos administrativos, diplomáticos, jurídicos, militares e culturais passaram a ser concedidos por meritocracia e não mais pelo nascimento ou pelo pertencimento ao clero. Competência e saber substituíram o critério de nascimento. Se na Corte esse critério estava em transformação, pode-se imaginar que na colônia o critério de nascimento estivesse ainda mais distante da concessão de cargos. Portanto, ser guarda-mor nas Minas, não significava imediatamente uma situação de privilégio social ou econômica anterior. Guarda-mor das minas e águas minerais foi um cargo criado em 1679 cuja nomeação se dava pelo Provedor das Minas. O cargo acumulava várias atribuições, dentre as quais a concessão de licença a quem quisesse se dedicar a descobrir minas. Eram os guardas-mores responsáveis por despachar petições encaminhadas pelos descobridores das minas e fazer mediações repartindo as lavras e pondo à parte as da fazenda real. Ainda colocavam em pregão e arrematação e recebiam os pagamentos

²⁰⁶ Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. Livro dos Irmãos Professos desta Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo deste Arraial do Tijuco, fls 5v.

²⁰⁷ Arquivo Público Mineiro, Códice nº 147, Registro de Provisão e Nomenclaturas, Carta Patente passada em Vila Rica e registrada às folhas 82.83v.

²⁰⁸ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado

²⁰⁹ VALADARES, Virgínia Trindade. *Idem, ibidem*.

respectivos às minas que pertenciam à fazenda real. Aqueles que recebiam essa patente, não poderiam possuir lavras sob pena de perderem o ofício a não ser que houvesse uma permissão concedida diretamente pelo Rei. Eram também suas atribuições: evitar que o ouro em pó saísse do distrito sem o devido pagamento do quinto do ouro; entregar o ouro pertencente ao cofre real somente a pessoas que tivessem ordem expressa do rei para recebê-lo; providenciar e garantir a condenação e execução dos mineiros que não pagassem as quantias estipuladas na repartição das lavras; impedir o ofício de ourives nas minas; estar em poder do livro de acento dos ribeiros descobertos²¹⁰.

Efetivamente o seu testamento, que traz a data de 20 de abril de 1789 é um documento que confirma uma situação socioeconômica privilegiada. No referido testamento, que se encontra na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina, após declarar que é natural da cidade de Braga, filho legítimo de Bento Soares e de Tereza de Araújo já falecidos e ainda, que nunca fora casado nem tivera filhos, ele traz as seguintes informações:

(...) os bens que possuo são (...) húa xacara com as cazas em que moro assobradadas aparte de baixo, e assim três moradas de cazas cobertas de telha encostadas ao muro da mesma xácara (...) possuo mais húa Roça no Rio do Oiro Fino (...) declaro que possuo húa lavra nomorro de Santo Antonio (...) e está desimpedida por Sua Magestade que Deos goarde.²¹¹

Igualmente ilustrativo de sua riqueza, e também constante do seu testamento é a posse de 22 escravos (dentre os quais se destacam João Camundongo com princípio de pintar e Vidal mulato, pintor e dourador) e ainda objetos e talheres aparelhados de prata, um bentinho e um cordão de ouro. No momento da escrita do testamento a Ordem do Carmo devia-lhe ainda mais de cinco mil cruzados relativos às pinturas do corpo da capela, dos altares colaterais, púlpitos e sacristias. O pintor fez benefícios e deixou doações para os escravos e para a família. Deixou livre dois dos escravos e deixou trezentos mil réis para cada uma de suas sobrinhas moradoras de Portugal e mais trezentos mil réis para cada uma das sobrinhas moradoras de Mariana, sendo que uma quarta sobrinha recebeu quatrocentos mil réis para dote de suas duas filhas. Cem mil

²¹⁰ SALGADO, Graça et ali. *Fiscais e Meirinhos: administração no Brasil colonial*. Editora Nova Fronteira/INL, Rio de Janeiro: 1985. Pag. 283-284. *Apud* SANTOS, Antônio Fernando B. *Idem, ibidem*.

²¹¹ Óbito e Testamento de Jozé Soares de Araújo. Livro de Óbitos – Matriz do Arraial do Tejuco – fls. 148 a 151v. Biblioteca Antônio Torres. Diamantina.

réis foram destinados à Ordem Terceira do Carmo, cinquenta mil réis deixados para a Ordem do Santíssimo Sacramento, e a mesma quantidade para a Ordem de São Francisco e para a Irmandade dos Pretos; dez mil réis para a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e a de Nossa Senhora das Mercês. Deixou ainda a cada uma das suas afilhadas batizadas no Arraial do Tijuco a quantia de cinquenta mil réis para ajudar nos estudos; vinte mil réis para os presos mais necessitados da cadeia do Tijuco; duzentos mil réis para uma afilhada que pediu o seu auxílio; trinta mil réis para a Misericórdia de Vila Rica ou do Rio de Janeiro conforme a decisão do testamenteiro; vinte mil réis para ajudar nas obras da Capela de Santo Antonio da Tapera; e mais cinquenta mil réis para ser usado pelo testamenteiro caso houvesse alguém a quem ele prejudicasse e que fosse por ele ignorado. Declarou, além disso, que o restante dos seus bens deveria ser rateado à proporção.

Ainda que a documentação seja bastante eloquente no sentido de comprovar a boa situação socioeconômica de José Soares na colônia, não foi possível verificar a situação econômica de sua família em Portugal. A rua onde moravam no momento do seu nascimento, segundo consta do documento acima referido é a Rua Nova do Bico. No século XVIII, essa era uma rua periférica na cidade de Braga: uma via de acesso à estrada que dava para o norte. De uma maneira geral as casas ali eram baixas e pequenas, de um tipo que foi definido por Eduardo Oliveira como porta/janela.²¹² Dentre os tipos por ele definidos, esse é sem dúvida o mais simples. Ali só habitariam pessoas pobres. Tratava-se realmente da periferia da cidade, como se pode notar na figura número quatro que mostra o mapa da cidade de 1883/1884. A rua corresponde ao retângulo maior, enquanto o menor assinala a Igreja de São Vítor, na qual o pintor foi batizado. A rua com a qual ela se entronca e que dá acesso ao centro da cidade, chama-se Rua das Palhotas, que ainda hoje é considerada uma rua pobre:

²¹² OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM, 1993. Sobre esse tipo de casa, pode-se ler: “Com um desenho muito simples tinham no piso térreo uma porta e uma janela separadas por uma coluna simples, de secção quadrangular; no piso superior tinham duas janelas, também pequenas, que encimavam as aberturas do rés do chão.”

Figura nº 4. Rua das Palhotas (e Rua Nova do Bico). In: Mappa das Ruas de Braga (1750), vol. 1. Braga, Arquivo Distrital, 1989, mapa 58.



Ainda hoje essa rua conserva casas como as que existiam à época do nascimento do José Soares, e que podem ser vistas na fotografia abaixo, figura de número cinco:

Figura nº 5 - Foto de Eduardo Pires de Oliveira tirada em 16/02/2013.



Concomitantemente a rua se modernizou com grandes prédios, e a partir da década de 1980, com o crescimento da cidade, conseguiu o estatuto de rua central ²¹³. Não há, portanto, nenhum indício da suposta situação socioeconômica privilegiada do pintor na sua terra natal. Pode-se supor, ao contrário, pelas características da sua morada no momento do seu nascimento que provinha de uma família de poucas posses.

O número de migrantes para a colônia portuguesa na América, provenientes do Minho – região onde se encontra a cidade de Braga no norte de Portugal – foi bastante significativo nos setecentos. Especialmente nas Minas, em função da descoberta do ouro e dos diamantes, essa migração foi também determinada por uma necessidade administrativa e de consolidação da ocupação que se efetivou a partir do incentivo da Coroa.²¹⁴ A ideia do enriquecimento rápido ou a simples expectativa de melhorar a

²¹³ A imagem da rua Nova do Bico em Braga, Portugal, pode ser acessada no seguinte site na internet: <http://binged.it/YOT9v5>

²¹⁴ PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 – 1799*. Tese de Doutorado em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. *Mimeo*.

qualidade de vida tendo em vista a escassez alimentar de que sofriam cronicamente os portugueses, orientavam a saída dos minhotos. Avalia-se que das décadas finais do século XVII até o fim do XVIII mais de meio milhão de portugueses tenha migrado para a colônia na América. Se de um lado, havia a necessidade administrativa e de povoamento, de outro se configurou a ameaça do despovoamento. A intensidade desse fluxo migratório levou o rei a impor a expedição de passaportes que registrassem a saída dos portugueses do continente como condição de possibilidade para a viagem. Especificamente as leis de 20.03.1720 e a de 09.01.1792. Acredita-se, no entanto, que esses documentos não chegaram a ser produzidos em todos os casos. Por essa razão, tornou-se difícil mensurar a quantidade de portugueses que migraram para a colônia anualmente²¹⁵. Não se sabe o que teria levado José Soares de Araújo à colônia: se a necessidade ou a expectativa de melhoria de vida, ou ainda se o imperativo de consolidação da administração da Coroa. Não foi possível verificar se ao sair de Braga o pintor tinha já a promessa ou a certeza da cessão da patente de guarda-mor. Isso levou pouco tempo tendo em vista que o primeiro registro da sua presença nas Minas é, como dito anteriormente, pouco anterior, à concessão da patente de guarda-mor. Ao menos um de seus irmãos também migrou para Mariana, Minas Gerais, como se pode ler no seu testamento. O fato de deixar dinheiro para as sobrinhas que moravam em Portugal sugere que alguma dificuldade financeira ainda acompanhava a sua família no Minho.

Inexistem estudos que abordem amplamente a multiplicidade das relações artísticas entre Braga e Minas Gerais. Pontualmente, pode-se recordar o estudo de Robert Smith²¹⁶ no qual o autor relaciona o Bom Jesus de Matosinhos e o Bom Jesus do Monte de Braga. Há também um estudo de Eduardo Oliveira sobre Servas, intitulado *Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais*, apresentado no I Seminário Circuito Vieira Servas.²¹⁷ Dada a quantidade de minhotos que para lá se dirigiu²¹⁸ e a visível semelhança, por exemplo, entre a arquitetura das cidades do Minho

²¹⁵ HIGGS, D. *Portuguese Migration before 1800*, in *Portuguese Migration in Global Perspective*, Toronto, edição de David Higgs, 1990, p. 18; SOUSA, F. *A População portuguesa nos inícios do século XIX*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, 1979 *Apud* PEREIRA, Ana Luíza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: Família e ilegitimidade no Império Português, 1700 – 1799*. Tese de Doutoramento em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. *Mimeo*.

²¹⁶ SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

²¹⁷ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

²¹⁸ A quantidade de Minhotos que se dirigiam para a colônia no Brasil provocou tentativas de contenção da emigração por parte da Coroa como pode-se ler no Arquivo Distrital de Braga – *Livro que contém*

diferentes Alvarás de diversos reis, fol. 157-161: “Traslado de lei de Sua Majestade sobre os passageiros dos Brasis

Dom João, por graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar em África, Senhor da Guiné e da conquista da navegação e comércio da Etiópia, Arábia Pérsia e da Índia, etc., faço saber a seu ouvidor da comarca e cidade de Braga ou a quem a nosso cargo servir que eu passei agora uma lei por mim assinada e passada pela minha chancelaria da qual o traslado é o seguinte:

Dom João, por graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar em África, Senhor da Guiné e da conquista da navegação e comércio da Etiópia, Arábia Pérsia e da Índia, etc., faço saber aos que esta minha lei virem que não tendo sido bastantes as providências que até ao presente tenho dado nos decretos de vinte e cinco de Novembro de mil setecentos e vinte, digo e dezanove de Fevereiro de mil setecentos e onze para se proibir que deste reino passe para as capitánias do estado do Brasil a muita gente que todos os anos se ausenta dele, principalmente da província do Minho, que sendo a mais povoada se acha hoje em estado que não há gente necessária para a cultura das terras nem para, nem para (sic) os serviços dos povos, cuja falta se faz tão sofrível que necessita de acudir-se-lhe com o remédio pronto e tão eficaz que se evite a frequência com que se vai despovoando o reino, fui servido resolver que nenhuma pessoa de qualquer qualidade ou estado que seja possa passar / fol. 158 / passar às referidas Capitánias senão as que forem despachadas com governos, postos, cargos ou officios de justiça e fazenda as quais não levarão mais criados que a cada uma cumprir conforme a sua qualidade e emprego sendo estes portugueses e das pessoas eclesiásticas as que forem nomeadas bispos, missionários, prelados e religiosos das religiões do mesmo estado professos nas províncias dele como também os capelães dos navios que navegam para o mesmo estado e dos seculares além dos referidos só poderão ir os que mostrando que são portugueses justificarem com documentos autênticos que vão fazer negócio considerável e de importância com fazendas suas e até as para voltarem ou os que outrossim justificarem terem negócios tão precisos que se não forem acudir a eles lhes causará grande prejuízo cujas circunstâncias se hão de examinar nesta corte pelo Desembargador Belchior do Rego Andrade ou outro qualquer ministro que na sua falta eu for servido nomear depois de um exacto exame correrão as partes à secretaria de estado para se lhes passar os seus passaportes os quais se não passarão sem a referida procuração; e dos que se embarcarem na cidade do Porto pelo chanceler da Relação dela e da vila de Viana [do Castelo] pela pessoa que governar as armas daquela província, os quais somente darão os ditos passaportes constando-lhes primeiro por certas averiguações passam às referidas capitánias com os cargos e ocupações sobreditas e não com outro qualquer pretexto e para que assim se executem a ordeno à dita pessoa que governar as armas e ao chanceler da / fol. 159 / da Relação que nos navios que daqueles portos saírem para as capitánias do estado do Brasil na hora de se fazerem à vela lhes mandem dar busca e achando neles praça de soldado e não a tendo serão remetidos presos às cadeias correndo (sic) estarão seis meses e pagarão cem mil reis de condenação que aplico para as despesas do Conselho Ultramarino e não tendo com que pagar a dita condenação irão degradados para a África por tempo de três anos e nesta corte se praticará o mesmo quando estiverem para partirem as frotas mandando-se fazer esta diligência pela Secretaria de estado e os capitães e mestres dos navios em que forem achados incorrerão na pena de quatrocentos mil reis que também [serão] aplicados para as despesas do mesmo Conselho e para não embarçar a saída aos mesmos navios fazendo-lhe outro de achada (sic) os deixarão seguir sua viagem remetendo o dito auto ao Conselho Ultramarino para na torna viagem se proceder contra eles pelas ditas condenações e para que mais exactamente se observe a disposição referida ordeno que nenhum navio ou embarcação que for dos portos deste reino para as capitánias do Brasil possam sair deles sem levarem a lista da gente para seu serviço e navegação e que nos portos do Brasil não desembarque pessoa alguma sem que primeiro o mestre ou capitão dê parte do governador do porto a que chegar e este mande visitar a dita embarcação o qual achando que nela vai mais gente do que constar da lista sem passaporte a prendam e a remetam a este reino para nele executar a pena / fol. 160 / referida autuando o mestre e capitão e remetendo o auto ao Conselho Ultramarino para por ele se executar a condenação que importa e aos que levarem gente sem passaporte cujas diligências encomendo muito particularmente aos governadores e porque ainda todas estas cautelas poderão ser bastantes para evitar a passagem da gente deste reino para as ditas capitánias hei por bem declarado que tendo qualquer pessoa notícia que algum capitão ou mestre leva na sua embarcação gente sem passaporte os possam denunciar sendo metade da condenação que eles esta importa para o denunciante e a outra metade para as despesas do Conselho Ultramarino e porque muitos estrangeiros ...

... pelo que mando ao aferidor da Casa da Suplicação governador da Relação e Casa do Porto e do estado do Brasil, desembargadores das ditas Relações, governadores das províncias, ouvidores, juizes, justiças, oficiais e pessoas destes meus reinos e senhorios que cumpram / fol. 160 / que cumpram esta minha lei e a façam inteiramente cumprir e guardar como nela se contem e para que venha a notícia a todos e se não possa alegar ignorância mando outrossim ao Doutor José Galvão de Lacerda, do meu conselho e

e das cidades de Minas Gerais, seria esse um estudo de extrema importância. Se abordarmos especificamente a pintura, no caso de José Soares de Araújo, torna-se impossível identificar características claramente ou especificamente bracarenses no seu trabalho. E a dificuldade vai além da lacuna documental. Por ter sido Braga uma cidade bastante rica e sede de um arcebispado de grande importância – há entre os bispos de Braga membros da Família Real como D. Fernando da Guerra (1416-1467), Cardeal-Rei D. Henrique (1533-1540), D. José de Bragança (1741-1756) e D. Gaspar de Bragança (1758-1789)²¹⁹ – a renovação artística se fez notar. Assim, os tetos das igrejas em sua maioria não mantiveram suas pinturas do período do Barroco ou do Rococó. Com isso, fica restrita a possibilidade de intelecção a respeito dos tipos de pinturas que existiam ali. Do período joanino convém lembrar as pinturas remanescentes de Manuel Furtado, os quais serão abordados mais abaixo. Os documentos relativos aos contratos e pagamentos dos pintores (entre os quais não se encontra nada relativo a José Soares de Araújo) não trazem jamais as características das pinturas encomendadas. Não há descrições. Desse modo, não se pode saber se José Soares de Araújo vira em Braga pinturas como aquelas que ele fez no Tijuco. Sabe-se que Don José de Bragança foi responsável pela junção da maior coleção de gravuras de seu tempo.²²⁰ Pode-se imaginar que o pintor tenha tido contato com essas gravuras antes de ir para a colônia.

Fato é que a escolha de José Soares é a pintura de falsa arquitetura, ou quadratura²²¹. É esta pintura, com o conseqüente e deliberado engano do olho que o pintor bracarense leva para o Tijuco. Para tentar lançar luzes sobre esta escolha, é preciso, ainda que rapidamente, aventurar-se em um exame dos contextos históricos em que a quadratura se desenvolveu. Devido à ampliação dos espaços e ao aspecto

chanceler - mor destes reinos e senhorios a faça publicar nos regedores e ouvidores das comarcas e aos ouvidores das terras dos donatários em que os corregedores não entrem por correição e se registrarão nos livros do desembargo do Paço e nos das casas da Suplicação e Relação do Porto e nos do Conselho Ultramarino e mais partes onde semelhantes leis costumam registrar...

... dada na cidade de Lisboa Ocidental aos oito dias do mês de Abril, El - Rei nosso senhor a mandou ... foi publicada esta e nesta cidade de Braga, digo nos lugares públicos dela ao som de caixa tangida hoje em Braga o primeiro de Maio e eu escrivão de que dou fé, eu Jerónimo da Silva, escrivão das execuções que o escrevi Silva. E não se continha mais / fol. 161 / e não se continha mais na dita lei que foi publicada na forma dela e por verdade aqui a fiz trasladar. Braga, dez de Maio de mil setecentos e vinte e eu Jerónimo da Silva, escrivão das execuções que a subscrevi.”

²¹⁹ <http://www.diocese-braga.pt/historia> acessado em 14 de fevereiro de 2013.

²²⁰ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

²²¹ Rudolf Wittkower considera a quadratura como um gênero de pintura independente, não como um momento do barroco, referindo-se ao desenvolvimento da escola bolonhesa da segunda metade do século XVII. Sobre este tema, sugiro a leitura de Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino: Einaudi, 1993.

imponente que este tipo de pintura dava aos interiores dos prédios, a maioria dos comitentes na península itálica (onde este tipo de pintura surgiu no século XVII) eram homens influentes. Estes homens intentavam dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens ao escolherem esta nova arte arquitetônica como decoração interior de seus palácios. A expansão desta técnica, a princípio muito condicionada pelas dimensões das famílias ricas e poderosas da península itálica, foi posteriormente levada à península ibérica pelo rei Filipe I da Espanha, que para afirmar a opulência da coroa graças à descoberta do Novo Mundo por Cristóvão Colombo, quis dar grande importância aos palácios reais. No momento da restauração da independência de Portugal (que estivera unido à Espanha de 1580 a 1640) a arte da quadratura já estava bem arraigada na Espanha. A nova dinastia de Portugal lança mão desta técnica para se afirmar e se impor. Assim, com o mesmo objetivo, os novos fidalgos constroem seus palácios e se apressam a decorá-los com a quadratura. Os efeitos monumentais e impressionantes da quadratura estão assim relacionados à afirmação e imposição de um determinado poder. Atravessando o Atlântico, levada para o Brasil, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de umas sobre as outras.²²² Destarte pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas terceiras, já anteriormente abordada.

As pinturas de falsa arquitetura existentes em Portugal são bastante distintas daquelas que se encontram na Itália no século XVII. As pinturas de tetos em Portugal no século XVIII são, segundo Magno Mello²²³, condicionadas pela passagem do brutesco e do maneirismo a uma nova concepção e utilização dos espaços onde, como prática persuasiva se evidencia um caráter de cena teatral em substituição ao anterior caráter de narrativa. Esta nova pintura é a quadratura ou pintura de falsa arquitetura. Diferentemente do que acontece na Itália, onde se tem como modelo exemplar a pintura do jesuíta Andrea Pozzo, em Portugal há a manutenção da convivência da nova gramática da quadratura com o momento anterior. Isso pode-se notar com a manutenção da compartimentação dos espaços e o uso do quadro recolocado – características

²²² RAGGI, Giuseppina. *Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura*, in G. Sabatini, M.G. Russo, A. Viola, N. Alessandrini (org), "*Di buon affetto e commercio*": *relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*, Lisboa: 2012, pp. 177-211.

²²³ MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos em Perspectiva do Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

próprias do brutesco – concomitantemente com a intencionalidade de ampliação dos espaços pela utilização da falsa arquitetura e das técnicas de perspectiva. Nas palavras de Mello:

Todo espaço pictórico do tecto em perspectiva arquitectónica deverá manter sempre a associação de *quadratura* e quadro recolocado, um centro figurativo dinâmico, mas com atenção em uma perspectiva oblíqua; uma compartimentação visual, mantendo um sentido narrativo e historiado, para orientar e garantir a atenção do fiel²²⁴.

A utilização do quadro recolocado (sem o uso do escorço e conseqüentemente sem o abandono da frontalidade) denota uma escolha dos portugueses naquele momento. Ainda que a ausência de uma academia no país onde se pudesse aprimorar as técnicas de desenho e da representação da figura humana possa sugerir uma incapacidade ou incompetência, não se pode esquecer que D. João V enviou muitos artistas para aprenderem nas academias da Itália e também trouxe artistas italianos para trabalharem em Portugal. Diante destes fatos, a pressuposição da insuficiência técnica cede à compreensão da existência de uma escolha. Destaque para Vincenzo Baccherelli, pintor florentino que foi trabalhar em Lisboa em data não precisa anterior a 1702. Este pintor executou ali diversos trabalhos, grande parte dos quais foi destruída pelo grande terremoto de 1755. A única pintura remanescente deste pintor é a do teto da portaria de São Vicente de Fora datada de 1710. Sabe-se que teria pintado ou participado da pintura de várias obras no interior do palácio real, na Sé de Lisboa e no convento de Varatojo em Torres Vedras.²²⁵ Este único trabalho existente limita a possibilidade de um estudo mais aprofundado sobre Baccherelli, no entanto fica claro que ele se distancia das gerações de pintores quadraturistas portugueses na medida em que estes últimos utilizam sempre o quadro recolocado mais frontal e menos escorçado do que a pintura de São Vicente de Fora. Importa lembrar que o italiano tornou-se mestre em Portugal e foi considerado o criador das bases nas quais se assentaram a pintura portuguesa de perspectiva arquitetônica, entendida como uma adaptação da quadratura italiana.

²²⁴ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*. Pág 114.

²²⁵ *Dizionario Biografico degli Italiani*. Istituto Della Enciclopedia Italiana. Roma: 1963. PP. 20-21 *apud* MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*.

Que pinturas José Soares de Araújo teria visto em Portugal? Que outras imagens poderiam ter influenciado suas pinturas? Na tentativa de responder a essas perguntas é necessário que nos detenhamos um pouco no que restou dos tetos pintados em Braga no período joanino. Da primeira metade do século XVIII destaca-se em Braga o nome do pintor Manuel Furtado de Mendonça, que trabalhou exclusivamente ali. Ele pinta no estilo da quadratura e tem como características principais algumas ausências quando comparado com as pinturas de mesmo estilo da península itálica: a ausência do uso rigoroso do escorço, a não utilização das formas ascendentes e esvoaçantes, a inexistência da perspectiva aérea no pano central do suporte.²²⁶ São as obras atribuíveis a este pintor: o teto capela-mor da Igreja do Convento do Salvador (atual Iar Conde de Agrolongo) de 17226; a pintura das estruturas arquitetônicas da caixa do órgão em 1737 e 1738; a pintura do sub-coro e a de dois tramos da nave lateral na Sé Catedral de Braga; o teto da capela-mor e da nave do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo; o teto do Palácio dos Bicainhos de 1724; e a capela dedicada a São Bento no Mosteiro de São Bento em Tibães. Ainda que não se possa fazer uma relação direta ou linear entre estas pinturas remanescentes do ciclo bracarense de pintura perspéctica e ilusionista e a pintura de José Soares de Araújo, algumas características comuns, para além das já mencionadas ausências, se podem notar, manifestas nas palavras de Mello: “*Tudo correctamente próximo da grande festa barroca e do sumptuoso espetáculo cenográfico que ali se fazia notar*”.²²⁷ Assim como nas pinturas de Manuel Furtado, as de José Soares de Araújo também remetem ao intencional espetáculo cenográfico barroco em toda sua suntuosidade. “*Trabalho este que se mostra com uma boa ou razoável intuição de perspectiva, mas que não suporta a intenção de criar um espaço aberto.*”²²⁸ Ambos os pintores bracarenses, ainda que se utilizem da perspectiva na intenção de ampliação dos espaços, não propõem o arrombamento do teto, ou a criação de uma abertura neste espaço, como um óculo. Poder-se-ia também citar o uso pouco correto dos pontos de fuga; as figuras humanas com pouca movimentação e pouca expressão fisionômica que denota o que o autor chama de “*primitivismo nas expressões*”²²⁹. Evidenciam-se ainda, além dos espaços arquitetônicos, a presença dos quadros recolocados, de *putti*, de balaustradas, nas obras de ambos. É identificada em

²²⁶ MELLO, Magno Moraes. *Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga*. in Mínia - 3ª série- Ano III. ASPA: Braga, 1995. PPs. 157-188.

²²⁷ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 162.

²²⁸ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 163.

²²⁹ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, pág. 164.

Manuel Furtado uma tendência provincial do fenômeno baccarelliano, o que, ao contrário não se poderia afirmar para José Soares. Não há uma utilização linear da tratadística. No entanto, a criação de uma escola ou de um gosto próprio regional poderia ser identificado em ambos, uma vez guardadas as proporções entre Portugal e a colônia, Braga e o Tijuco. Pode-se ver em ambos os casos a força apologética da Igreja triunfalista na afirmação dos seus dogmas. Essas pinturas sugerem retoricamente o poderio e a glória de uma Igreja que se supõe universal, mas, em um modo diferente e distante do rigorismo italiano e de outros centros europeus. Ainda que distante do receituário erudito e tradicional importam os pontos de ligação entre estas manifestações:

Não é intenção fazer comparação entre padrões de pintores portugueses e não portugueses individualizando as diferenças formais e culturais. É importante mencionar que neste período, especificamente irá predominar um modo diverso (intencionalmente ou não), uma linguagem em uso da perspectiva arquitetônica com certas ressalvas e de figuras humanas não escorçadas, mas uma expressão com certas características voltadas para uma produção *artesanal* ou meso de limitação da construção da espacialidade sem *ló sfondamento*, isto é, sem a ruptura do espaço projectado. O processo será o mesmo, ou seja, decorar e preencher os tectos das abóbadas ou cúpulas que Portugal ambicionou a todo custo participar do modelo barroco italiano...²³⁰

Deve-se notar ainda que em Braga no século XVIII havia uma rica expressão do meio artístico em geral. A talha, a arquitetura e o azulejo se destacam neste universo. Assim, quando interrogamos o que José Soares de Araújo teria visto em sua terra natal, este horizonte deve ser ampliado para outras linguagens artísticas que não a da pintura. É preciso pensar também na circulação de gravuras, estampas e dos tratados de pintura e arquitetura.

É importante ressaltar a presença dos jesuítas em Braga, onde ministravam o ensino universitário no largo de São Paulo²³¹, em um estabelecimento que foi fechado

²³⁰ MELLO, Magno Moraes. *Idem, ibidem*, PPS. 183-184.

²³¹ OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Idem, ibidem*.

em 1759, quando da expulsão dos jesuítas de Portugal²³². Além de serem responsáveis pelo Colégio de São Paulo, os jesuítas em Braga, também exerciam uma enorme influência no que se referia às artes²³³. Neste mesmo ano, como visto, deu-se o primeiro registro da presença de José Soares no Arraial do Tijuco. Enquanto viveu em Braga, lá estavam os jesuítas e é possível que ele tenha tido contato com esses religiosos e suas obras. Este fato vai ao encontro das semelhanças entre as pinturas de José Soares de Araújo e o Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo²³⁴, e com menores evidências, mas ainda possíveis, as semelhanças com o tratado de Serlio ou de Sagredo²³⁵. Semelhanças essas que serão abordadas mais abaixo, ao serem tratadas as pinturas das igrejas separadamente.

Em Diamantina não foram encontrados tratados, gravuras ou estampas nas bibliotecas ou referências a elas na documentação investigada, a não ser o já citado tratado de Pintura e Arquitetura que se supõe ser de Andrea Pozzo, referido no Inventário de Caetano Luís de Miranda. Neste inventário há também abundantes estampas, a maioria com temas laicos e algumas não especificadas. Sabe-se que as gravuras circularam abundantemente na Europa e nas colônias no período do barroco servindo como modelos para as pinturas²³⁶. Em Braga, um sinal inequívoco da presença das gravuras é o frontal da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé, entalhado em 1718 pelo mestre Miguel Coelho e inspirado claramente num quadro de Rubens, reproduzido

²³² CAEIRO, José – *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*. 3 vols. Lisboa: Verbo, 1991-1999. Ainda sobre a expulsão dos jesuítas, podem-se ler os seguintes documentos existentes na Torre do Tombo em Lisboa: Lei dada para a proscricção, desnaturalização e expulsão dos regulares da Companhia de Jesus, nestes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Armário Jesuítico e Cartório dos Jesuítas, Armário Jesuítico, liv. 1, n.º 19. E ainda: Lei porque foram exterminados os padres da Companhia denominada de Jesus destes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Coleção de Leis, mç. 6, n.º 20.

²³³ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

²³⁴ Recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Mateus Alves Silva : *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais em 2012.

²³⁵ Segundo Eduardo Pires de Oliveira, apesar da voz comum de que os tratados de Serlio (SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1552), Sagredo (SAGREDO, Diego – *Memorias del Romano agora nueuamente impressas y añadidas de muchas piezas e figuras a los oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*. Lisboa: por Luis Rodrigues, 1542) e Pozzo foram os mais seguidos em Portugal e no Minho, este é um fato de difícil comprovação. Cf. OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *André Soares e o Rococó do Minho*. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte.

²³⁶ A esse respeito, sugiro a leitura de *O Valor Crítico da “Gravura de Tradução”* in ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão. Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

em gravuras: o Triunfo da Igreja como pode-se ver a seguir nas figuras número seis e sete:

Figura nº 6 – Frontal da Capela do S. Sacramento da Sé de Braga. Foto: Eduardo Pires Oliveira.



Figura nº 7 - O Triunfo da Igreja. Peter Paul Rubens



A utilização dos tratados como o de Pozzo também é suposta e visível em Braga e na região do Minho. A respeito da Capela de São Lourenço da Ordem, Lima afirma:

O retábulo da capela-mor desenvolve uma fórmula que foi comum na escola de Braga. O seu remate tem uma certa afinidade com a linha evolutiva que interliga o retábulo-mor da Cividade, o retábulo lateral dos Terceiros, riscado por Carlos Amarante em 1781, o retábulo lateral de Nossa Senhora a Branca e o retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja do Carmo cujas tipologias não são ainda verdadeiramente neoclássicas. O esquema parece inspirar-se nos desenhos de Andrea Pozzo. Em Guimarães, este tipo deremate está representado no retábulo-mor da igreja do convento de Santa Marinha da Costa.²³⁷

Luiz Jardim também se pergunta o que o artista bracarense teria visto em sua terra natal e que tipo de imagem ou manifestação artística o teria influenciado. Assim ele se exprime em artigo de 1940:

Pode-se concluir, porém pelo gosto erudito de seus trabalhos e pelas características que os tornam inconfundíveis no meio de tanta pintura antiga nas terras de Minas que o Guarda-Mor trouxe de sua terra os conhecimentos que nos deixou. Teria sido sua pintura arquitetural, geométrica, rígida na perspectiva, influenciada pela paisagem monumental de Braga? Talvez haja influência da Capela de Na. Sa. Da Glória (séc. XIV), da de Na. Sa. da Conceição ou do 'Coimbras' (séc. XVI) ou da igreja mozárabe de São Frutuoso, da da Misericórdia (Séc. XVI). Do estilo barroco é que o pintor português teria pouco a contemplar na sua terra, como obra de valor, porque não alcançaria mais as

²³⁷ LIMA, Maria Luísa Reis. *Nótulas para o Estudo da Talha Bracarense. A Capela de São Lourenço da Ordem*. In Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto: 2003. I Série, vol. 2, pp. 641-652

reformas da monumental igreja do santuario do Bom Jesus do Monte.²³⁸

Voltemos ao Tijuco, lembrando que, como foi anteriormente afirmado, as irmandades, confrarias e ordens terceiras tinham na região do ouro e dos diamantes um papel delineador das classes sociais e etnias. Especificamente sobre as associações naquele arraial, podemos ler nas palavras de Luiz Jardim:

Tudo afinal dependia das irmandades. Irmandades brancas, pretas e mulatas, as quais pela própria condição econômica e social, desvirtuavam-se no seu sentido originário e transformavam-se em instituições de classe. Em Diamantina chegou-se a chamar-lhes “*igreja branca*” e “*igreja preta*”. E as irmandades, independentes como organizações civis não só lutavam entre si – a branca, contra as de cor estabelecendo “termos” que interditavam o ingresso de pretos, de mulatos e de brancos casados com gente preta ou parda; a preta contra a dos mulatos (Rosário e Mercês rivais em Diamantina) – mas contra os próprios padres.²³⁹

José Soares de Araújo tornou-se irmão da Ordem Terceira do Carmo no momento da sua criação. E contrariando o que era usual segundo as informações de que dispomos, foi também tesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, igualmente no Arraial do Tijuco. É realmente extraordinário que um “*português, branco*”, como consta no seu testamento, pertencente à elite econômica, fizesse parte de duas associações à primeira vista incompatíveis – a “*igreja branca*” dos ricos e a “*igreja preta*” dos despossuídos. Nos arquivos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário pode-se ler:

Eleição do Juiz Rey e Rainha Thezoureiro

Escr^{am} Procurador e mais Irmaons de meza que hão de servi

a N. Sr^a do Rosario S. Benedito S^{to} Antonio de Catajerona

do presente anno de 1764 a 1765

²³⁸ JARDIM, Luiz. A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 4, P. 155-177. 1940. Pp. 176-177.

²³⁹ JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional . Nº 3. Rio de Janeiro, 1939. Pp. 67-68.

Rey

Lazaro Barreto

Rainha

Juiz de N. Sur^a

Antonio de Livr^a

Thezour^r

Jose Soares de Ar^o

Escr^{am}

Jerônimo da Sylva Ferr^a

Procurador

Jose Gomes Peyxoto Luma

Zelador

João Batista da Silva

Protetor

Cap^m Ignacio da Luz

Juizas do Rozario

Juizas de S. Benedito

Joanna Batista

Anna Maria da Silva

Antonio Sylva Dias

Felicia Felizarda

Juiz de S. Benedito

Juiz de S. Antonio

Jose Ferr^a Guim^r

Joze do Rosario²⁴⁰

De 1764 a 1799²⁴¹ o guarda-mor foi reeleito neste cargo na irmandade do Rosário. Sendo que inexistente a documentação referente às eleições entre 1770 a 1781. Entretanto, ele assina documentos neste período como tesoureiro, o que comprova sua reeleição ininterrupta.

Este fato, por si só bastante interessante e significativo, associado ao fato de possuir dois escravos com a habilidade de pintar e à diversidade de alguns elementos da

²⁴⁰ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 383 - Irm N. S. Rosario – Arraial do Tejuco – Livro de entrada de Irmãos 1753/1832, fl 51. Grifo meu.

²⁴¹ Como pode se verificar na transcrição dos documentos em anexo.

sua pintura, permite levantar a hipótese de que José Soares de Araújo fosse de fato uma espécie de empresário além de pintor: no sentido de que é possível que ele fosse contratado para os serviços e que o executasse em partes, ou em linhas gerais, administrando outras pessoas que trabalhassem com ele ou para ele e que provavelmente aprendessem com ele. A sua convivência com outros pintores pode ser verificada na documentação existente. Na irmandade de Nossa Senhora do Rosário, como tesoureiro, o guarda-mor faz o pagamento a dois pintores. De 1786 para 1787, ele paga o restante da pintura de uma bandeira ao pintor Silvestre. Provavelmente refere-se a Silvestre de Almeida Lopes²⁴². Nas documentações referentes à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, pode-se ler a este respeito:

Despeza que fez o nosso Irmão
o Thezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Araujo
com a Irmandade de Nossa Senhora
do Rozario dos pretos deste arrayal
do Tejuco do anno de 1786
para o de 1787
.....
Pelo que pagou de resto da pintura da bandeira a Silvestre
[corroído]
Pelo que pagou ao dº de pintar duas varas de prata pª as juízas
[corroído]
Pelo que se pagou ao Dº de pintar a Pia da Schristia
[corroído]²⁴³

O pintor Silvestre aparece também como atuante na ordem terceira de São Francisco, igreja cujo teto da capela-mor foi pintado pelo bracarense José Soares²⁴⁴.

²⁴² Silvestre de Almeida Lopes foi ativo na região diamantina na segunda metade do século XVIII. Entre 1764 e 1796 realizou trabalhos de pintura no Arraial do Tijuco, dentre eles as pinturas de Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Cf. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* Civilização Brasileira, 1969 e MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Departamento de Assuntos Culturais – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1974. 2 vls.

²⁴³ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – Bl B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa-1788/1846 fls 2 e 2v.

Na mesma irmandade, pode-se verificar o pagamento que fez o tesoureiro pelo trabalho do pintor Manoel Carneiro entre 1788 e 1789. Este pintor, não documentado em qualquer outra parte, talvez tenha feito serviços menores de pintura:

	Pelo que despendesse com o S.M. Manoel Carner ^o por conta	
6	Do que deve a Irmande. O d ^o	15 ½
4	Pelo que despendesse p ^a tintas p ^a se pintar o mastro	// //
//	Pelo que se pagou o pintor huã vara digo pratiar	1 ¼
	...	
2	Pelo que se gaou ao Pintor de várias pinturas	¼
	Pelo q' se pagou ao Pintor de encarnar huã de Imagem de N. Sr ^a . Da Com ^a m. ²⁴⁵	

Na caixa referente aos anos de 1788 a 1846, constam serviços de pintura de Manuel Álvares Passos²⁴⁶. Ainda que não esteja citado o guarda-mor como pagante, era esse um ano no qual ele era tesoureiro. Assim, percebe-se que a convivência entre os dois no período é inequívoca:

	Ao Pintor Mel Alz' Passos de pinturas que fes	
	na Capella e consta do recibo.....	//
	// 4 ¾	
	Ao Pintor Mel Alz' Passos de encarnar a Imagé	
	da Sr ^a e mais Images. Da Irmade. E consta do recibo.....	// 9
	// // ²⁴⁷	

²⁴⁴ AEAD – Cx 364 – Ordem Terceira de São Francisco – 1763/1789.

²⁴⁵ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – B1 B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa-1788/1846 fls 9v e 13v.

²⁴⁶ Manuel Alves (ou Álvares) Passos atuou no Tijuco no fim do século XVIII e princípio do XIX. Foi responsável pela pintura da capela-mor do arco para dentro da igreja de Nossa Senhora das Mercês naquele arraial. Cf. . DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

²⁴⁷ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 384 – B1 B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa-1788/1846 fls 28 e 33.

Havia no Tijuco a ordem religiosa do Santíssimo Sacramento, da igreja de Santo Antônio da Sé. Esta foi a primeira igreja construída no Arraial do Tijuco e destruída no princípio do século XX para a construção, em seu lugar, da Catedral de Santo Antônio. Ainda encontram-se documentos relativos a esta irmandade no arquivo da arquidiocese de Diamantina. Também nela José Soares de Araújo teve uma participação ativa. Seu nome aparece como irmão da mesa em 1765 e em 1775²⁴⁸. Aparece ainda como provedor no ano de 1788:

Eleição do Provedor Escrivão

Thizr^o Procurador e mais Irmãos de Meza

que hão de servir o Santissimo Sacram^{to} neste

prezente anno de 1788, p^a o de 1789

Provedor

O G. M. Joze Soares de Araujo

pg 100²⁴⁹.

Na mesma data em que José Soares recebia por pintar a caixa do órgão do Santíssimo Sacramento, Silvestre de Almeida recebia por pintar a capela-mor:

a Jose Soares de Ar^o de pintar o Trono de Hua madre p^a

a caza do orgam como consta da sua conta 60 ½

//

Pello q^e pagou ao Pintor Silvestre de Almeida

para pintar a Capela Mor na forma do seu ajuste400

// // ²⁵⁰

²⁴⁸ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Armario – Irmandade SS. Sacramento – Tijuco – 1759/1764, folhas 3v e 13.

²⁴⁹ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Armario – Irmandade SS. Sacramento – Tijuco – 1759/1764, folha 20.

²⁵⁰ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx371 – B1 – B – Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos – 1773/1793. Fl 123v.

Nesta irmandade, encontra-se também citado o nome de Caetano Luís de Miranda²⁵¹, pintor, quando da sua entrada como irmão da mesma ordem a que pertencia o José Soares como Provedor:

Entrou p^r Irmão desta Nossa Irmand^e do Santissimo Sacramento Caetano Luiz de Miranda, e teve a sua entrada grátis p^r ser Irmão de Meza este presente anno e prometeu goardar as detreminassoos do compromisso e como assim o disse assinou comigo Escrivam Tejuco de novembro de 1804 Manoel Pires de Figdr^o

Caetano Luiz de Miranda ²⁵²

Além destes pintores, aparece também a entrada como irmão da ordem terceira de São Francisco, nos documentos avulsos, um professor de pintura de Viana do Castelo, arcebispado de Braga. Há somente uma referência a trabalhos de pintura de sua autoria, sendo “a pintura de figuras” em 1765 e ainda por uma “bandeira que se pintou” na igreja de São Francisco de Assis.²⁵³ Convém lembrar que a palavra professor no século XVIII não se referia ao desempenho de ensinar, mas simplesmente professar, isto é, praticar uma determinada atividade:

Admittese o comissário Ferr^e Barros

Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profeçor na Arte da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre Maynard da Sylva e de m^{er} D. Custodia Maria de Azevedo natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador neste Arrayal do Tejuco q’ elle para melhor servir a Deos N. S^r, e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre S. Fran^{co} recebendo de Habito de sua venerável ordem 3^a da Penitencia e por ter as partes requesitas.²⁵⁴

José Soares de Araújo aparece então como um homem extremamente ativo em diferentes irmandades. A sua presença é ainda documentada como irmão remido na

²⁵¹ Caetano Luís de Miranda, já citado anteriormente é responsável pela pintura das sibilas da igreja de Nossa Senhora das Mercês (Cf. AEAD – Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804, fl 148) e do consistório da Igreja de São Francisco em recente atribuição (Cf. MIRANDA, Selma Melo; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *Artistas Pintores do Distrito Diamantiino: revendo atribuições*. Comunicação apresentada ao Colóquio de História da Arte Luso-brasileira, Salvador, 1997).

²⁵² AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx371 – B1 – B – Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos – 1739/1918, fl 102v.

²⁵³ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF : Iphan/Programa Monumenta, 2009. Pág. 117.

²⁵⁴ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 366– B1 - S/ letra – São Francisco – Docts Avulsos1762/1770, fl 21.

irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém²⁵⁵ no ano de 1775. Esta irmandade pertenceria também à Sé de Santo Antônio como entidade de sustentação espiritual e apoio da paróquia²⁵⁶. A convivência com outros pintores provavelmente mais jovens (porque sobreviveram a ele em muitos anos, ainda ativos) sugere que ele fosse um mestre e um administrador de pinturas. Sobre a comprovada convivência profissional com Caetano Luís de Miranda pode-se supor que fosse mais complexa. É nas pinturas do bracarense que se pode perceber as influências do tratado de Andrea Pozzo. No entanto, é no inventário de Caetano que se encontra arrolado, entre uma vastíssima lista de bens (dentre eles gravuras e desenhos para pinturas, além de diversos instrumentos e objetos de pintor) e uma biblioteca indubitavelmente admirável, um tratado que supostamente seria o do jesuíta:

a discrever Prespectivas dos Pintores

dois vollumes infollio vistos e aval-

liados pela quantia de dês mil

reis com que a margem se sai

10≠000²⁵⁷

A discrepância do valor desses dois volumes em relação às outras publicações do mesmo inventário, o formato em fólio e o título, provavelmente incompleto, levam à identificação desta obra como sendo a de autoria do Pozzo. Camila Santiago, em sua tese, não tem dúvidas com relação a isso:

Significativa é a presença do tratado de perspectiva do Padre Andrea Pozzo circulando por região marcada por tradição de pintura de perspectiva, cujo representante maior foi o pintor bracarense José Soares de Araújo. Na partilha, os livros permaneceram juntos e foram herdados pelo filho do defunto, Doutor Justiniano Luis de Miranda.²⁵⁸

²⁵⁵ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 371 – B1 – D – Irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém – 175, fl 384.

²⁵⁶ Esta informação, que não pôde ser comprovada por documentação, foi fornecida pelo historiador e Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Diamantina, o Senhor José Paulo da Cruz.

²⁵⁷ BAT – Biblioteca Antônio Torres – Inventario – maço 175 – 2º Ofício – 1837 – Caetano L. de Miranda. Pág. 169.

²⁵⁸ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009, Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Pág. 131.

Este tratado poderia ter pertencido a José Soares de Araújo, que talvez o tivesse vendido ou presenteado a seu discípulo. Nada a este respeito se pode comprovar, no entanto.

Acrescente-se a tudo isso o fato de que como guarda-mor o bracarense certamente tinha outras tantas atribuições. Ser um pintor, mestre e administrador de pinturas, na região do Entre-Douro-e-Minho de onde ele viera, não era uma situação invulgar²⁵⁹. Não era invulgar em Braga a presença de profissionais com muitas habilidades: pintores, entalhadores, douradores e arquitetos. É possível afirmar que José Soares de Araújo fosse um desses profissionais. Nesta pesquisa foi encontrado um documento até então desconhecido que comprova a sua atividade como arquiteto: o guarda-mor recebe pela execução da planta da igreja de Nossa Senhora das Mercês:

pelo que se pagou ao guarda mor Jose Soares d ris-
co da Igreja..... 6 // //²⁶⁰

Isso demandaria uma pesquisa mais aprofundada do ponto de vista da arquitetura, esforço ao qual não é possível me dedicar agora. Pode-se, no entanto, pressupor que José Soares tenha sido o responsável pelo risco de outras igrejas no Tijuco. Por exemplo, da Igreja do Carmo, na qual participou ativamente desde o início da constituição da irmandade e que possui o campanário ao fundo como grande parte das igrejas bracarenses no século XVIII. Neste templo, na pintura do teto da capela-mor, ele repete na arquitetura fingida, a estrutura real do retábulo. Provavelmente o risco deste retábulo e a talha tenham sido também de sua autoria. Pode-se ainda estender a hipótese da autoria a outros templos no arraial. Com relação à arquitetura religiosa do Tijuco Selma Melo Miranda afirma:

Pode-se presumir que essas peculiaridades – torre lateral, frontispício tripartido e painel de alvenaria entre a torre e o corpo central da fachada – constituam reelaboração local de soluções da arquitetura lusa por mestre de obras português que teria produzido os riscos dessas igrejas; ou um primeiro trabalho, talvez na matriz, retomado por seguidores nos projetos

²⁵⁹ OLIVEIRA, Eduardo Pires. *Idem, ibidem*, 2011.

²⁶⁰ AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 94v.

de São Francisco, Rosário e Bonfim. Como essas igrejas foram construídas em menos de duas décadas, é possível que apenas um mestre seja um autor dos planos.²⁶¹

O tema ora proposto é o da pintura, no esforço de apreensão da sua função e intencionalidade. E é somente no sentido de compreender a figura histórica do José Soares de Araújo que se aborda aqui a dimensão do seu labor no arraial do Tijuco, maior do que até então se imaginara. Abre-se, no entanto, a possibilidade e a necessidade de uma nova pesquisa voltada para a arquitetura religiosa do Tijuco no século XVIII, investigando, a partir desta nova informação, as características da igreja das Mercês comparativamente com as outras construídas no mesmo período.

A primeira pintura pelo bracarense executada de que se tem notícia no arraial, cujo ajuste data de 1766, foi o teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Os detalhes dessa pintura e das outras pinturas executadas no Arraial do Tijuco serão abordados mais à frente. Por ora deve-se notar que aquela da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo é a pintura mais erudita e refinada de todas as que lhes são atribuídas pela documentação da época e pela literatura a elas referentes. Em seu conjunto são essas as pinturas de tetos executadas por José Soares, referindo-se aos templos ainda existentes, e aqui colocadas em ordem cronológica da documentação e por igrejas:

Igrejas do Tijuco:

Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo:

O Termo de ajuste da Capela mor com José Soares de Araújo data de 3 de março de 1766. Neste documento pode-se ler:

(...) pello dito Irmão Superior na ausencia do Irmão Prior foi proposta que se (...) a obra da pintura da capella mor e atestando todos uniformemente qº se devia fazer foi chamado Joze Soares de Araújo, que hé o mais perito na dita Arte, que há neste continente, e com ele se ajustou fazer a dita obra, do arco da capela mor para dentro e feito pello preço de um conto e

²⁶¹ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009. Pág. 91.

coatrocentos mil Réis tudo douado e pintado tudo na ultima perfeição (...) ²⁶²

Percebe-se por este documento que o pintor José Soares de Araújo, ainda que desconhecido em Portugal era muito bem visto na Colônia, sendo mesmo considerado “o mais perito que há neste continente”. Carlos Del Negro afirma que as suas pinturas, especialmente aquelas mais antigas pintadas à têmpera nas igrejas do Carmo e do Rosário de Diamantina, estão mais próximas do espírito dos pintores clássicos. ²⁶³

Em outubro de 1778 há o ajuste da pintura do teto da Igreja do Carmo, vale dizer, da nave central. Neste mesmo termo de ajuste está incluída a douração dos altares colaterais. Nos livros de receita da Ordem Terceira do Carmo há ainda o recebimento de pagamento pela pintura do lavatório, das flores para o trono, por moer as tintas com as quais seriam pintadas as cimalthas e o frontispício. Recebe ainda por pintar um sudário ²⁶⁴. Não foi encontrado o sudário na igreja, no entanto há um pano de boca para cobrir os altares laterais na Semana Santa, pintado com uma sibila, que provavelmente terá sido pintado por José Soares. Não há documentação a respeito desta sibila, entretanto, pode-se imaginar que existiam ali ainda outras, uma vez que sua função era cobrir os santos que não poderiam ficar descobertos durante a celebração da paixão de Cristo. ²⁶⁵ Esta sibila da igreja do Carmo é a Líbica e traz atributos que serão depois repetidos na sibila Líbica pintada no teto da igreja do Bonfim, como se verá mais adiante.

Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário: O Livro de Despesa da irmandade do Rosário de 1750 a 1786, traz a informação de que o irmão tesoureiro José Soares de Araújo recebe um pagamento relativo ao douramento do retábulo e da pintura da capela-mor. Este pagamento aparece especificamente nas despesas para 1781 e 1782, entre muitos outros recibos onde consta sempre o pintor como tesoureiro da irmandade.

Igreja de São Francisco de Assis: Nesta igreja, o pintor bracarense foi responsável pela pintura do teto da capela-mor. Os documentos avulsos identificados

²⁶² Arquivo da Ordem Terceira do Carmo. Livro 1 de Despesa da Ordem, fl. 7.

²⁶³ DEL NEGRO, Carlos. *Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde*. Universitas. Revista de Cultura da Universidade da Bahia, nº2, Salvador, p. 79 a 101, 1969.

²⁶⁴ Cf. Livro de Despesa da Ordem, fls. 4, 6v, 7, 11, 41, 82, 99 e 107. A transcrição completa dos documentos da ordem estão em anexo.

²⁶⁵ Célio Macedo Alves apresenta um quadro das sibilas de Diamantina em seu texto *O Ciclo Pictural das Sibilas de Diamantina*, na revista *Imagem Brasileira* nº6, de 2006, publicada pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira da UFMG, em Belo Horizonte

por Luís Jardim²⁶⁶ e Aires da Matta Machado²⁶⁷ no arquivo da igreja, apresentam José Soares como autor da decoração interna deste templo, tendo recebido pagamentos entre 1767 até 1798 para diferentes trabalhos, dentre eles a pintura da capela-mor, douramento da capela de São Francisco e para a pintura do corpo da igreja. Apenas um ano após estar concluída a pintura do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, o pintor assina um primeiro recibo na Ordem Terceira de São Francisco. A pintura do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco teve início por volta de 1782²⁶⁸.

Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas: O forro da capela-mor desta igreja, que se encontra no hoje município de Couto Magalhães de Minas, recebeu uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Luís Jardim em um artigo datado de 1939²⁶⁹. Não há documentação alguma a respeito dessa igreja. Del Negro afirma ser a pintura anterior a 1787²⁷⁰.

Capela de Santana em Inhaí: A ausência de documentação é também uma realidade para esta capela localizada no Distrito de Inhaí. O forro da capela-mor traz uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Carlos Del Negro que também a fixa como sendo anterior a 1787²⁷¹.

São estas as pinturas atribuídas a José Soares de Araújo, seja por documentação, seja por identificação de suas características.

Algumas publicações a respeito das pinturas do bracarense trazem embutidas uma incongruência que, ainda que não intencionalmente, apontam uma contradição que só se explicaria pela verificação de que há outras mãos nessas pinturas além das do próprio José Soares. Luís Jardim afirma que o emprego das cores escuras é uma questão de gosto nas obras do pintor bracarense. E que ele traz para o Brasil o cuidado com a simetria e a perspectiva, características de erudição. Sugere ainda que as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo sejam um convite ao silêncio e ao recolhimento com

²⁶⁶ Cf. DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

²⁶⁷ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

²⁶⁸ Grande parte destes documentos foi perdida ao longo do tempo.

²⁶⁹ JARDIM, Luís. *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas de Minas*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 3. Rio de Janeiro: 1939.

²⁷⁰ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*.

²⁷¹ DEL NEGRO, Carlos. *Idem, ibidem*.

sua predominância de tons de cinza²⁷². Ao mesmo tempo, no ano anterior o mesmo autor assinalara que:

A Constância de cores primárias e simples – laranja, amarelo, vermelho, azul, verde, rosa, sépia escura e etc. – nota-se em quase todas as igrejas de (...) Diamantina e Serro. Cores – sobretudo o vermelho e o azul – que aliás correspondem não somente ao gosto mais acentuadamente popular do português, como do africano, e de algum modo, do indígena.²⁷³

Isto que a princípio parece uma contradição, de fato, vai ao encontro da hipótese de que o José Soares de Araújo seria não só um pintor, mas um mestre e administrador de pintores. Ainda que inexista qualquer documentação que comprove a existência de escolas ou oficinas de pintura no Tijuco, pelas características distintas das pinturas seguintes à primeira feita no arraial, pode-se supor que ele ensinara e administrara outros pintores, inclusive escravos, como consta em seu testamento. Essas características serão abordadas a seguir, na parte terceira deste trabalho.

²⁷² JARDIM, Luís. *A Pintura do Guarda-mor J. S. de Araújo em Diamantina*. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 4. Pp. 155-180. Rio de Janeiro: 1940.

²⁷³ JARDIM, Luís. *A Pintura do Guarda-mor J. S. de Araújo em Diamantina*. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 3. Pág. 75. Rio de Janeiro: 1939.

PARTE III: Os Tetos Pintados em Diamantina. O Quadraturismo de José Soares de Araújo.

Capítulo 1: Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Em diferentes aspectos, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo²⁷⁴ é a mais importante neste trabalho. Dentre os templos setecentistas tijuicanos é aquele que ainda mantém o maior número de documentos e que estão em melhor estado de conservação. Não só por isso, mas principalmente por abrigar no teto da capela-mor a primeira e mais erudita pintura executada por José Soares de Araújo na colônia. Além disso, aí estão elementos pictóricos refinados, persuasivos e, como se verá, que remetem ao Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo.

A igreja erigida pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo no arraial do Tijuco tem sido ainda considerada como especialmente significativa dos pontos de vista arquitetônico e decorativo dentre as edificações religiosas do circuito do diamante. Esse lugar especial do templo se justifica pelo traçado arquitetônico sofisticado em suas proporções e pela decoração interna que constitui uma integração harmônica entre pintura e talha²⁷⁵.

Não se trata de uma igreja construída em um largo como comumente sucedeu em outras cidades coloniais nas Minas Gerais, mas de uma construção na esquina de duas ruas – do Carmo e do Contrato. Segundo o memorialista Joaquim Felício dos Santos²⁷⁶, essa edificação se deveu a João Fernandes de Oliveira, o famoso contratador que tomou por amante a escrava Chica da Silva²⁷⁷. Assim ele nos apresenta uma deleitosa explicação sobre a decisão relativa à sua localização:

²⁷⁴ A Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina foi tombada pelo IPHAN em 19 de abril de 1940, sob o processo número 220-T, inscrição número 331, no Livro de Belas Artes, à folha 49.

²⁷⁵ SANTOS, Antônio Fernando B. *Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas Ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

²⁷⁶ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

²⁷⁷ A respeito desse relacionamento foram escritos alguns romances e foram produzidos um filme e uma telenovela. Para uma compreensão do ponto de vista da história recomendo a obra de Júnia Ferreira

Vários irmãos da Ordem Terceira do Carmo, professos em outras partes, de cujo número era João Fernandes, projetaram a construção de uma igreja dedicada à padroeira de sua ordem. A maioria era de opinião que se edificasse no alto da Rua Direita, por ser o local mais apropriado: e na verdade a posição era magnífica, a igreja desse alto dominava toda a população com soberbas vistas, e sobrelevava os mais soberbos edifícios. Mas João Fernandes queria que ela se construísse onde existia uma pequena capela dedicada a São Francisco de Paula, por ficar defronte de sua casa (Casa do Contrato) : foi esta sua única razão, porque o local era péssimo, estreito, triste, retirado do centro da população; ficava a igreja no fim de uma rua apertada e inferior aos outros edifícios. Os outros irmãos descontentes retiraram-se protestando não concorrer para sua construção. João Fernandes tomou a empresa sobre si, e fez construir a igreja no lugar em que hoje existe.²⁷⁸

Este pitoresco relato não encontra fundamentos na documentação levantada na irmandade, assim como não há nenhum documento que se refira à autoria de um possível projeto arquitetônico nem tampouco às obras de construção. A planta da igreja se constitui de uma nave central, a capela-mor ladeada por duas sacristias e um consistório ao fundo do prédio, na mesma direção da capela-mor, com uma torre sineira única. Tudo isso no mesmo plano. Um adro se abre entre a sacristia e a fachada, do lado direito do prédio. Do lado esquerdo há o cemitério da ordem com as carneiras seguido por um pequeno jardim. É uma construção em madeira e adobe, como de sóbito se deu na arquitetura religiosa da região diamantina e na região nordeste de Minas Gerais. A peculiaridade da torre sineira ao fundo, única na região, aliada à ausência de documentação concernente à autoria do projeto e da própria construção, gerou uma série de lendas que ainda hoje são apresentadas aos turistas. A exemplo disso existe a lenda de que a torre sineira fora construída ao fundo para que o tocar dos sinos não incomodasse o sono de Chica da Silva, que à época morava com o contratador João Fernandes de Oliveira na Casa do Contrato, há poucos metros defronte a igreja. Em outra lenda, a torre sineira estaria ali localizada, porque aos negros só seria permitido

Furtado: *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*. Este livro foi editado pela Companhia das Letras em 2003.

²⁷⁸ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976. Pag. 125.

entrarem nas igrejas até o campanário. Assim, a sua localização ao fundo do templo permitiria que a negra Chica da Silva pudesse ali participar das missas e demais eventos eclesiais, ou simplesmente entrar na igreja para fazer suas orações, sem problemas. Não cabe aqui abordar os probabilismos ou a veracidade dessas histórias, mas aludir a um fato já anteriormente mencionado para trabalhar com uma hipótese relativa à autoria do projeto de construção dessa igreja. Como já referido, o pintor José Soares de Araújo era natural da cidade de Braga, no norte de Portugal. Nesta cidade, pode-se observar uma significativa quantidade de igrejas cujas torres sineiras foram construídas ao fundo do templo, na mesma posição em que se encontra a torre sineira da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Não foi encontrada entre as publicações relativas à arte e à arquitetura de Braga e do Minho nenhuma que fizesse alusão a esse pormenor ou que intentasse explicar a escolha da localização das torres sineiras ao fundo dos edifícios. É sabido e já foi anteriormente aludido que houve uma considerável migração de portugueses da região do Minho para as Minas Gerais no século XVIII. Pode-se identificar na arquitetura do Tijuco vários outros elementos que nos remetem ao Minho, especificamente à cidade de Braga, como a utilização de muxarabiê nas sacadas, os desenhos de janelas e varandas e a disposição do casario de uma maneira geral. A posição da torre sineira, por si só, faz supor no máximo, que um bracarense poderia ser o autor do projeto arquitetônico do prédio. Mas, se aliarmos a isso o fato de que a composição do retábulo da capela-mor é repetida na pintura de falsa arquitetura no teto, podemos pensar que o retábulo verdadeiro foi feito anteriormente ao falso retábulo pintado no teto. E podemos imaginar, não mais do que isso, que a mesma pessoa que executou o verdadeiro executou o fingido. Os documentos confirmam a contratação desse pintor para o douramento do retábulo ²⁷⁹. Não há nada nos mesmos que aponte para a contratação de qualquer outra pessoa para a execução do trabalho de edificação do retábulo. Há o pagamento de um entalhador, o Manoel Pinto que recebe por abrir a talha na tarja do arco cruzeiro e na Cruz da Ordem, em 1776, ano da contratação da pintura da capela-mor.²⁸⁰ Em 1778 Francisco Antônio Lisboa recebe por finalizar os altares colaterais a partir de uma contenda na justiça²⁸¹. No entanto, o risco dos retábulos, do arco cruzeiro, dos altares colaterais e da Cruz da Ordem poderiam ter sido do guarda-mor e o trabalho do entalhador estaria então sob sua administração. Adindo

²⁷⁹ Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina, N.1 Livro de Despesa.

²⁸⁰ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01 – 1765/1766. Fl.7.

²⁸¹ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01 – 1765. Fl 62 (1778)

as informações disponíveis, pode-se supor que José Soares de Araújo fosse não só o responsável por toda a decoração interior do edifício como já referido anteriormente, mas também o responsável pelo projeto arquitetônico como um todo, uma vez que comprovado está que ele recebeu pelo risco da igreja de Nossa Senhora das Mercês no mesmo arraial.

Ainda no que se refere ao descontentamento dos irmãos em relação ao local escolhido para a construção da igreja, não há nenhum documento que o confirme, nem tampouco há qualquer confirmação relativa ao descontentamento da irmandade relativa à presença de João Fernandes de Oliveira. Este estava efetivamente entre os primeiros irmãos do Carmo residentes no Tijuco – pagou anuais desde 1759, quando foi eleito o primeiro prior – cargo para o qual foi novamente escolhido em 1765. Este caso único de reeleição, juntamente com o fato de que nenhum abandono de irmãos foi identificado nos documentos da ordem, mostram que não houve idiosincrasia significativa em relação ao contratador ou qualquer uma de suas decisões²⁸².

Estão entre os elementos da decoração interna do templo elementos de talha policromada e dourada na madeira, dentre elas as talhas douradas dos retábulos, do arco-cruzeiro, da caixa do órgão, dos púlpitos e das cimalkas. Pode-se ler nos arquivos da ordem terceira que a talha dos retábulos laterais foi contratada no ano de 1771 com Francisco Antônio Lisboa²⁸³ e foi executada segundo as particularidades das talhas da região diamantina, distinguidas pela simplicidade do desenho. Já o douramento, que ficou a cargo do José Soares de Araújo, por meio da utilização de punções e ranhuras, ouro fosco e brunido, veladuras e filetes, produz um efeito de ilusionismo²⁸⁴. Essa habilidade típica do guarda-mor confere ao conjunto de retábulos da igreja uma importância e singularidade em relação às talhas mineiras. Essa técnica foi posteriormente repetida em diferentes edificações religiosas na região diamantina.

O forro da capela-mor da igreja carmelita do Tijuco, em madeira e abóbada de berço, foi o primeiro pintado por José Soares de Araújo. O registro do contrato encontra-se ainda entre os documentos da ordem e data de 1776. Foi uma decisão dos

²⁸² MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.

²⁸³ Arquivo da Ordem 3ª De Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, N.1 Livro da Despesa, fls. 20.

²⁸⁴ SANTOS, Antônio Fernando B. *idem*.

irmãos que concordaram sobre a necessidade de decorar o interior do templo. Assim pode-se ler no Livro dos Termos das eleições:

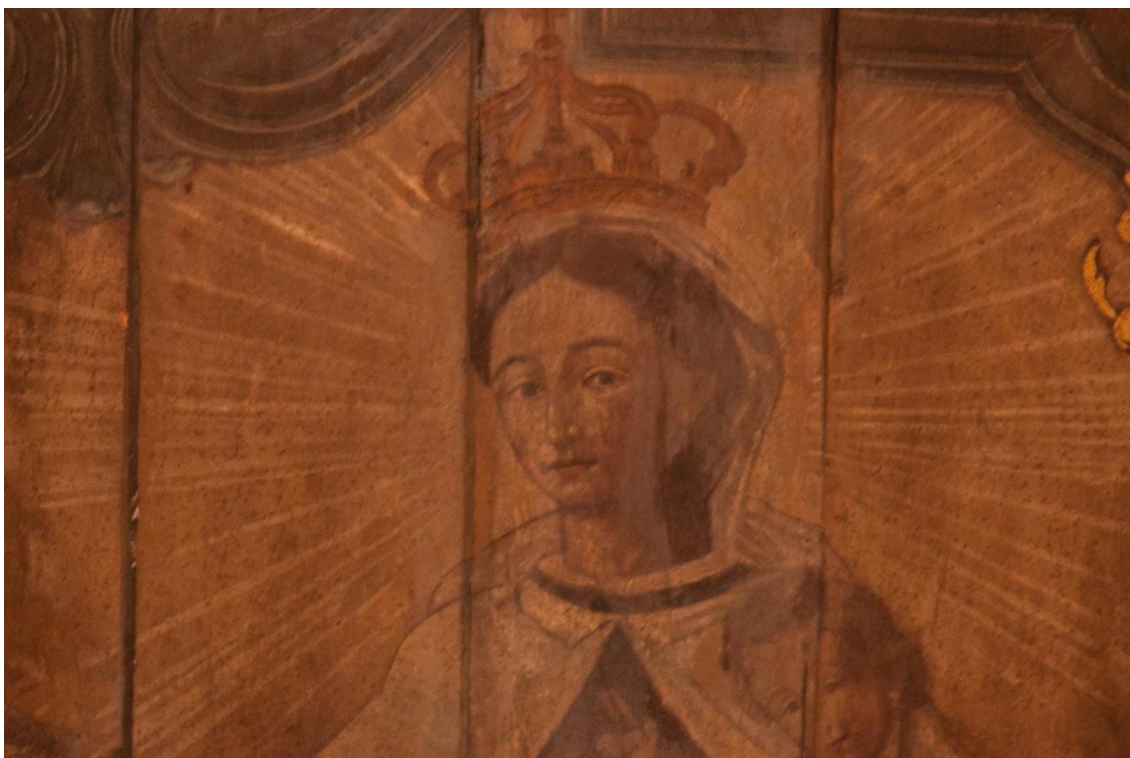
Foi chamado Joze Soares de Araujo, que he o mais perito na dita Arte, que há neste continente, e com elle se ajustou fazer a dita obra do arco da Capella mor para dentro e feito pelo preço de hum conto e quatrocentos mil reis tudo dourado e pintado tudo na ultima perfeição e a satisfação desta Meza ...²⁸⁵

A decoração desta capela-mor é sem sombra de dúvida a pintura mais erudita dentre as que se conhecem como executadas pelo pintor bracarense e mesmo dentre as pinturas quadraturistas das Minas Gerais. Trata-se de uma refinada urdidura de arquetônica fingida assentada na curvatura da abóbada de berço, que eficientemente amplia ilusoriamente o espaço por meio da utilização apropriada da perspectiva, dando continuidade ao contíguo conjunto escultórico do retábulo. Os tons predominantes são o azul e o cinza, com douramento das figuras fitomórficas. Aqui, o efeito ilusório é exímio e amplia, aos olhos do observador, o espaço arquetônico para além das cimalkas. Ainda que a falsa arquitetura não arrombe o teto, mas seja finalizada com um quadro recolocado (como sói acontecer em Portugal e no restante da colônia quando se trata da quadratura), o efeito persuasivo é notório. O quadro recolocado central traz Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock, ambos contornados por anjos e ocupando um pequeno espaço ao centro da trama de falsa arquitetura, apesar de ser ali a representação iconográfica principal. Nossa Senhora tem uma coroa de ouro e as vestes em tons de azul e vermelho com um manto branco. O menino Jesus tem os cabelos claros e um sorriso suave no rosto. Com a mão direita faz o gesto de abençoar tendo a esquerda à altura do peito. Tem o dorso nu, as pernas dobradas e o pé direito levemente escorçado. A Virgem carrega o menino Jesus na mão direita e com a esquerda entrega o escapulário a São Simão que está ajoelhado. Nossa Senhora está sustentada por quatro anjos entre nuvens. Não se vê um trono por trás da Virgem, somente o brilho dos raios resplandecentes que saem da sua cabeça. Na altura da sua cabeça e dos ombros há rostos de anjos entre nuvens. Este quadro recolocado está, como dito, contornado por uma estrutura complexa de falsa arquitetura, com mísulas em volutas que sustentam ora anjos, ora vasos de flores douradas, cartelas e

²⁸⁵ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro de Termos das Eleições – 1761, fl.14.

conchas, decorações fitomórficas em ouro, frisos, *putti* e rostos de anjos pétreos. Importa aqui ressaltar que as expressões da Virgem (que são de sólito muito parecidas em todas as pinturas do guarda-mor o que sugere utilização da mesma estampa ou de estampas semelhantes) e das outras figuras pintadas não têm a passionalidade típica do barroco, ao contrário sugerem uma expressão plácida, algo que se avizinha do tardomichelangelesco, como se pode verificar na figura de número oito:

Figura nº 8. Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



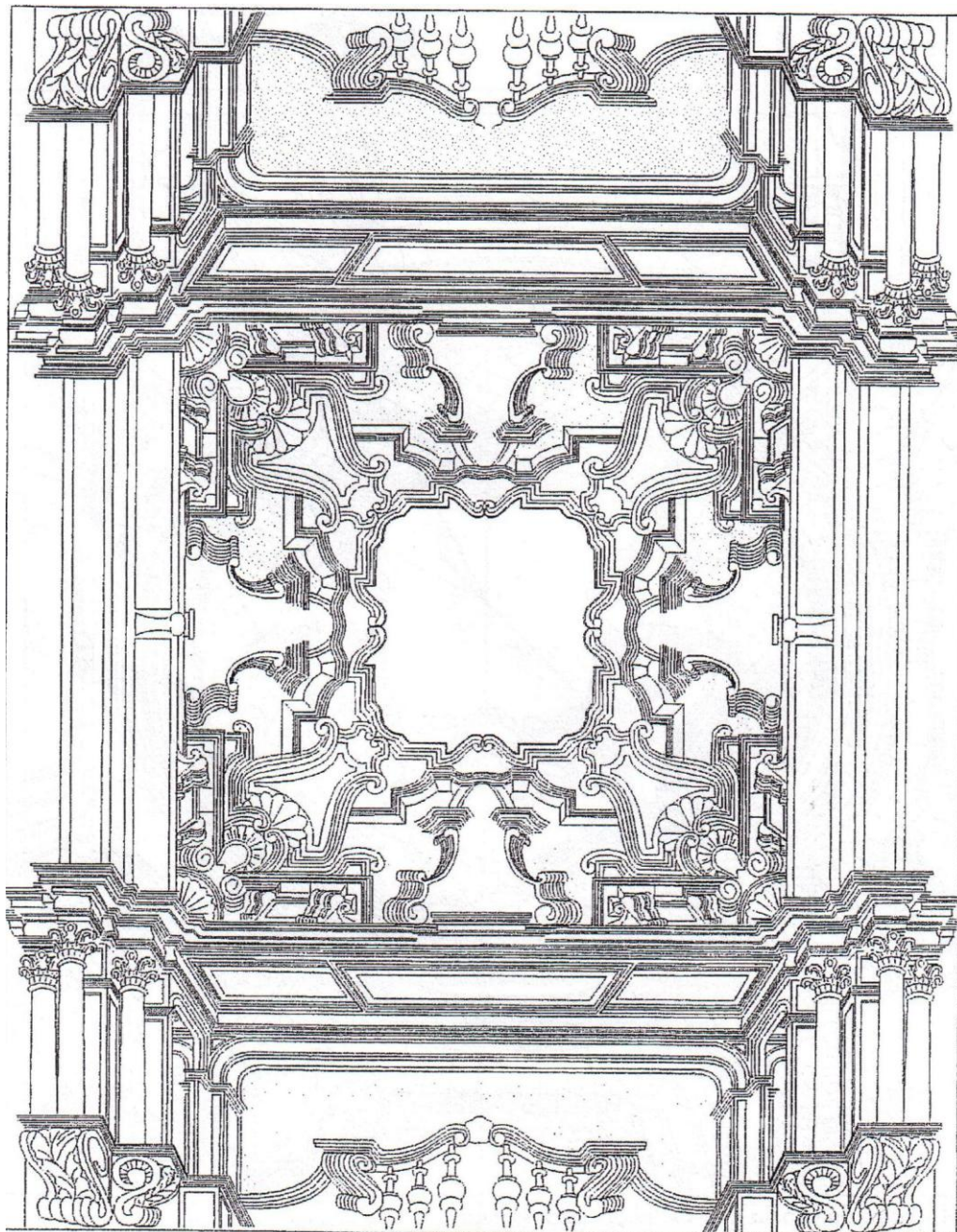
Carlos Del Negro confirma esta visão afirmando que as pinturas do bracarense estão no espírito dos pintores clássicos apesar de serem executadas no século XVIII²⁸⁶.

Destarte, os elementos altamente persuasivos ficam por conta mais do engano do olho e da falsa arquitetura do que propriamente do arrebatamento das expressões e gestos da Madona, de Jesus, dos anjos, santos e patronos. A pintura de falsa arquitetura é formada por quatro grupos de três colunas caneladas, tendo na base mísulas e elementos concheados que despontam das terminações dos balcões laterais. Essa

²⁸⁶ DEL NEGRO, Carlos. *Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde*. Universitas, Salvador, n.2, p.79-101, 1969.

estrutura sustenta uma cúpula fingida, cujo espaço é ampliado pela quadratura, mas não se abre em arrombamento de teto, sendo finalizado pelo quadro central recolocado como se pode observar no desenho da perspectiva na figura número nove:

Figura nº 9 – Desenho de perspectiva da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Autoria de Antônio Fernando B. Santos.



Em cada um dos quatro cantos do quadro central há uma moldura que se abre de cima para baixo, quase triangular, encimadas por conchas adornadas com folhas em ouro e contornada por frisos, tendo logo abaixo das conchas, cada uma um rosto de anjo

pétreo de onde pendem verticalmente quatro montes de folhas em ouro que se avolumam à medida em que a estrutura se abre e terminam em uma concha maior, que, com o escurecimento das bordas e riscos brancos no seu interior, conseguem um efeito de profundidade. O fundo desse espaço, por detrás das folhas em ouro, é riscado de branco em intervalos regulares, o que faz parecer que as folhas estão mais à frente. Dos anjos pétreos pendem horizontalmente festões de tulipas douradas. Abaixo da concha maior, em cada um dos cantos há uma cartela contornada por frisos e volutas, adornada com três árvores douradas e repousando sobre um falso balcão arredondado, de onde pende um festão de rosas cinzas. Pelo efeito do contorno do entablamento o quadro central parece mais profundo do que o restante, sendo contudo plano, sem que se verifique o arrombamento do teto²⁸⁷. Essa estrutura complexa de arquitetura fingida que contorna o quadro recolocado é por sua vez contornada acima e abaixo por colunas que repetem as colunas do retábulo: o pilar, as cornijas, os capitéis coríntios e todo o entablamento, como se pode ver na figura de número 10:

²⁸⁷ A expressão arrombamento de teto é usada por Magno Mello para designar o uso da perspectiva de céu aberto com a intenção de criar uma ilusão de abertura ou de penetração do espaço matérico.

Figura nº 10: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Diferenciam-se apenas as colunas que são caneladas nas fingidas e de mármore fingido nas verdadeiras. Os espaços entre as colunas pintadas repetem as pinturas florais em ouro existentes no arco cruzeiro. A reprodução do retábulo na pintura, faz supor que aquele que fez a arquitetura fingida, também fez a verdadeira, primeiramente. Apesar de que os documentos existentes tratem somente do que o guarda-mor recebeu pelo douramento do retábulo, pode-se supor que ele tenha feito o risco do mesmo e que seja responsável pela talha. Esta é a única pintura no Tijuco na qual se repete o retábulo verdadeiro.

Na base da abóboda de berço, contornados lateralmente pelas falsas colunas e acima pela trama de arquitetura fingida que circunda o quadro recolocado está de cada lado um espaço encimado por falsos caixotões adornados com volutas e uma cartela central com contornos dourados, sustentada por dois anjos pétreos adolescentes. Pendentes da falsa cimalha que contorna os caixotões está uma sequência de festões de rosa em tons de cinza com pequenas flores douradas presas por dez argolas também douradas. O arremate da parte central é feito por tarja que se compõe de elementos decorativos em acanto, conchas e angras, com detalhes de frisos e cartela cujas inscrições estão em dourado. Na cartela lateral direita lê-se conforme figura de número 11:

Monstrate esse matrem

Sumas per te preces

Qui pro nobis natus

*Tulis ess tuus.*²⁸⁸

²⁸⁸ “Mostra que és Mãe e as preces receba através de ti aquele que aceitou ser seu filho nascido para a nossa salvação” Cf. tradução de SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág. 73. Este autor informa que o artista usou nas cartelas das pinturas da capela-mor, as estrofes do Cântico número 4 do “Cântico dos Cânticos”.

Figura nº 11: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Na cartela lateral esquerda lê-se, conforme imagem de número 12:

invenes vitem es

hauries salutem

*a domino*²⁸⁹.

²⁸⁹ “Quem vier a mim depressa recebe do Senhor a salvação”. Cf. tradução de SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág. 74.

Figura nº 12: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



As tarjas são sustentadas por dois anjos pétreos. Acima aparece um jarro de flores de cada lado e anjos seminus de joelhos, tendo nas mãos uma palma. Saem daí arcos em moldura e ornamentos em ouro com elementos fitomorfos e flores arrematados centralmente por uma cartela oval com as seguintes inscrições em dourado, como se vê na figura de número 13:

Figura nº 13: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Vires flos carmeli

Mater décor carmel

Spes Omnium carmeli tarum

*Patroria carmeli tarum*²⁹⁰

Há uma falsa balaustrada composta com duas mísulas sobre as quais estão sentados dois anjos (um em cada mísula) segurando cartelas contornadas em voluta dourada (finalizadas na parte de baixo por uma concha) que emolduram, o da direita uma igreja, o da esquerda três flores de Liz, símbolo da realeza. Entre o final das falsas balaustradas e as falsas colunas (repetições do retábulo real), estão sentados: à direita,

²⁹⁰ “ Flor vicejante do monte Carmelo; Mãe, adorno, enfeito do Carmelo; Esperança de todos os carmelitas; e Padroeira dos carmelitas. Cf. tradução de SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág. 74.

ao lado da dita representação de uma igreja São Zacharias Profeta; e à esquerda, ao lado do símbolo da realeza, São Luiz Rei de França. São Zacharias segura um livro aberto voltado para o expectador onde ele aponta as palavras. A letra capitular, legível é um P e as outras letras são traços fingindo letras, como pode-se ver na figura de número 14:

Figura nº14: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe: São Zacharias.

Foto: Magno Mello.



A sua postura é levemente lateral. Vê-se somente a orelha direita. O santo tem um olhar plácido em direção ao livro e tem traços delicados, barbas e um semissorriso conseguido com pinceladas claras contornando os lábios inferiores e um sutil prolongamento lateral dos traços entre os lábios. O prolongamento do traço da sobrancelha direita no sentido longitudinal do nariz e o leve escurecimento desta parte do rosto dá um ar de seriedade complacente. Estes detalhes nos importam na medida em que, na pintura da nave central, as figuras dos patronos do Carmelo parecem ser feitos utilizando-se a mesma gravura, mas os recursos estéticos são bem menos refinados. São Luiz de França traz na mão esquerda uma coroa de espinhos e na direita uma pena com a qual escreve sobre um livro que está apoiado em seus joelhos. Tem os cabelos grisalhos, anelados e longos finalizados por cachos que caem sobre seus ombros

(provavelmente uma alusão às perucas usadas pela realeza no antigo regime). Não ostenta barbas, mas um fino bigode. Ele não olha nem para o livro, nem para o expectador. Olha para baixo, à direita e tem o mesmo recurso de prolongamento da sobrancelha utilizado em São Zacharias e que lhe dá um ar de sobriedade, sendo, no entanto, menos expressivo do que aquele. Sobre a túnica há uma capa de arminho própria da realeza. Ao seu lado, a coroa em ouro repousa sobre uma almofada vermelha. A semelhança da postura e de toda a figura deste santo, sugere a utilização da mesma estampa, espelhada, como se pode ver na figura de número 15:

Figura nº 15: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe: São Luiz Rei de França. Foto: Magno Mello.



À esquerda do altar a estrutura pictórica se repete, com duas outras figuras. À direita do observador está São Dionísio Papa com uma coroa tripla e guardando o observador. Na mão direita tem o símbolo de Jesus enquanto a mão direita está aberta sobre os joelhos. O anjo no balcão ao seu lado segura o símbolo do papado. À esquerda do observador está São Eduardo Rei com a vestimenta idêntica à de São Luiz Rei de França. Na mão esquerda traz um crucifixo com Jesus crucificado enquanto a mão

esquerda está espalmada no peito. Está ao seu lado também a coroa sobre uma almofada vermelha. O anjo vizinho sustenta a cartela com as três flores de Liz. Este santo olha para baixo e não para o observador. Os rostos destes dois santos são plácidos e sem sorrisos. Tudo nesta pintura sugere que para os quatro santos foi utilizada a mesma cartela. A postura, as dimensões, as vestimentas, os pés escondidos, os rostos em semiperfil. Os mesmos recursos estéticos são utilizados para imprimir a emoção nos rostos, pouco mais ou menos angustiados ou serenos.

A delicadeza dessa pintura, o refinamento na urdidura da trama de falsa arquitetura, os tons em cinza e azul claro adornados com dourado não se repetirão em nenhuma outra pintura que teve como responsável José Soares de Araújo. Nesta capela-mor, bem como nas pinturas de Braga, assim como citado anteriormente, o motivo principal é o central. Os motivos laterais ao longo do comprimento da abóboda de berço, são já secundários. Essas características se manterão. No entanto, como se verá a seguir, alguns elementos da quadratura – como a reprodução dos entablamentos – e as figuras dos patronos do Carmelo sugerem que as mesmas gravuras tenham sido utilizadas ao menos na pintura do teto da capela-mor e da nave central desta igreja. Entre uma e outra pintura há um intervalo de doze anos. Sendo a pintura da capela – mor ajustada em 1766 e a da nave central em 1788. A perda da qualidade nas guirlandas, nos ornatos e nas figuras humanas, sugere que outras mãos tenham trabalhado nas pinturas que se seguiram a esta primeira. A falsa arquitetura torna-se mais demarcada, com traços muito fortes e mais afirmativa, as cores mais ostensivas sugerindo no seu conjunto a obra de algum pintor que não teve propriamente uma formação. Os anjos são muito diferentes entre si, e seria temerário supor que rostos tão distintos, traços tão desconformes fossem feitos pela mesma pessoa.

A 18 de agosto de 1778, estando a mesa reunida, a Ordem Terceira do Carmo decidiu pela pintura do teto da nave central do seu templo:

Termo pelo qal. Se detriminou em Meza
Redonda que os Mezarios que atualmte. Serve
posa ajustar e mandar fazer a pintura que
se carece fazer nesta nossa Capela que
hé tudo na forma abaixo declarada

Aos dezoito do mês de 8brº de 1778 em
a casa do despacho da mesma Capella, estan
do em Meza o N. R. Comissario superior com
que atualmte. Serve junto com os
mais Ir. ... que hé preciso
dourar os Altares Colaterias, teto da Igre-
já e Sam chrestias, se com efeito com
vinha. Todos os Irmaons pa. se mandar fa=
zer a referida pintura...²⁹¹

Antônio Fernando Santos, transcreve ainda o seguinte documento, referindo-se à pintura desta capela:

de ouro burnido cosrespondendo a Capella Mor nos campos; A semalha do corpo da Igreja sera os frizos dourados de bornido e pedra fingida com Alguas folhas de ouro, frestaz renfendidas de ouro Portais collunas de Baixo do coro sera Pintura de ornato em perspectiva; o tetto do corpo da Igreja todo fixado de Alquitetura com prespectiva com ornatos e figuras em os lugares competentes.²⁹²

A folha onde se encontrava este termo de ajuste da pintura foi arrancada (juntamente com algumas outras) do Livro dos Termos, sendo hoje impossível a sua identificação a não ser pelas publicações já feitas com as transcrições completas deste livro.

Note-se que é o subprior, o José Soares de Araújo que propõe que se façam as pinturas ditas necessárias. Ele é ao mesmo tempo o comitente, o executor, o pagador e o recebedor. Neste caso, quando a proposta foi colocada em votação pela mesa, 27 irmãos

²⁹¹ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - VOTC-Livro das Dividas a ordem 1774/1900. Fl.39.

²⁹² Arquivo da Ordem Terceira do Carmo, Diamantina, Termo de Ajuste da Pintura da nave da Igreja com o guarda-mor José Soares de Araújo, Livro dos Termos para o p. governo da V. Ord. 3ª do Carmo, fls 41 a 44v. in SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág. 83.

foram a favor de que se fizessem as pinturas e apenas sete irmãos colocaram-se contra a sua proposta²⁹³.

Doze anos depois da decoração do teto da capela-mor, o teto da nave da mesma igreja ganha então uma pintura em falsa arquitetura. Os retábulos laterais foram dourados e policromados com igual técnica utilizada no retábulo-mor e as cimalkas marmorizadas conforme o previsto. A utilização da técnica da perspectiva é bem executada no que diz respeito à ampliação dos espaços, à utilização da perspectiva e das linhas de fuga. No entanto, pode-se observar uma perda de qualidade e de refinamento com relação à primeira pintura executada no arraial. Apesar de constar no termo agora perdido a contratação do José Soares para pintar as colunas abaixo do coro de ornato e perspectiva, a dita pintura não está feita desta forma. Não há perspectiva e as características formais são muito distantes de qualquer das pinturas pelas quais o guarda-mor foi responsável, não sendo, portanto, a ele atribuída.²⁹⁴ A pintura da sacristia também consta do termo, mas foi visivelmente feitas por outras mãos, apesar de ser contemporânea das outras:

Esta pintura composta por grande tarja central e esmerado tratamento dos elementos decorativos, em concheados, flores, guirlandas, palmas, conchas e acantos, foi realizada ao gosto rococó e tanto sua técnica pictórica quanto suas características formais diferem totalmente das do Guarda-mor.²⁹⁵

Santos afirma que o reconhecimento da habilidade do pintor pode ser notado pelo preço que se pagou a esta pintura sendo de oito contos e quinhentos mil reis. Este autor faz uma comparação com o pagamento da pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Salvador em 1772, quando José Joaquim da Rocha teria recebido um conto e nove mil reis.²⁹⁶ No entanto, é inevitável pensar que sendo o José Soares tão ativo e influente nas instâncias decisórias de diferentes irmandades e ordens terceiras, a estipulação dos seus pagamentos tivesse algo de autorreconhecimento. Por outro lado é preciso considerar que a comparação feita deve ser relativizada na medida

²⁹³ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - VOTC-Livro das Dividas a ordem 1774/1900. Fl.39.

²⁹⁴ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

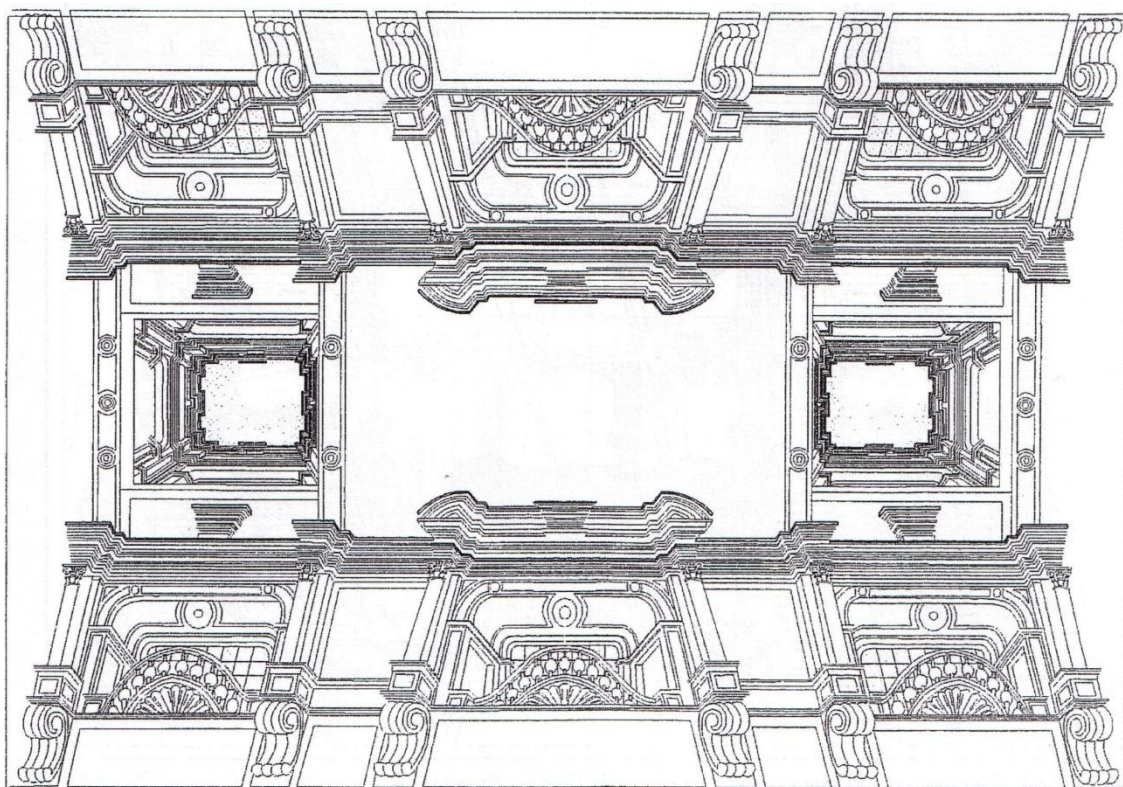
²⁹⁵ *Idem, ibidem*. Pág. 84.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*. Pág. 85.

em que se considere que no século XVIII na colônia, provavelmente não haveria uma homogeneização de valores no mercado da arte, onde tantas variáveis devem ser consideradas para localidades tão distantes.

A nave da igreja carmelita tem também o teto em abóbada de berço. Compõe-se na parte inferior de um balcão reto, com mísulas adornadas por querubins e cartelas em forma de coração, com desenhos que, apesar de pueris, sugerem chinoiseries, abrangidos por guirlandas (de rosas vermelhas e azuis) e concheados. Em cada lado há três tribunas em arcos frisados e com balaustradas curvas onde estão *puti* que seguram guirlandas de rosas. Na figura abaixo, de número 16, pode-se ver o desenho de perspectiva da pintura da nave:

Figura nº 16: Desenho de perspectiva. Forro da nave. Igreja do Carmo. Autoria: A. Fernando B.Santos.



A transparência das mãos desses meninos sobre os balaústres mostra que a balaustrada foi pintada antes destes. O efeito de profundidade é conseguido pela ampliação dos espaços por meio do uso de perspectiva e falsa arquitetura. O quadro central apresenta Santo Elias, fundador da ordem, levado aos céus em um carro de fogo enquanto entrega o manto a Santo Eliseu. O quadro é frontal, como de sólito acontece

nas estruturas de falsa perspectiva em Portugal e no Brasil. Lateralmente, nos espaços entre os balcões, há de cada lado cinco cartelas emolduradas por elementos fitomorfos, sobrepostos por um querubim central. Cada uma dessas cartelas traz uma inscrição em latim que refere-se à Nossa Senhora do Carmo. Na lateral esquerda do coro pode-se ler:

Expoliavi me tui

Ca meã, quo modo

Indular illa?

O quam pulchraest

casta generatio

cum clariate.

Dilectus meus Can

didus es Rubiam

dus electus ex milfibus.

Non habes amaritudi

Nem conversatio illi

*Us.*²⁹⁷

E nas cartelas da lateral esquerda do coro, lê-se:

In amicitia illius de

lectactio bona, Et ho

nestas Sine defectione.

²⁹⁷ Na tradução feita por Antônio Fernando Santos, não consta a primeira das inscrições. A partir da segunda ele traduz: “Quão bela é a geração casta com a luz do Espírito Santo.” “Meu dileto amado Cândio Rubiandus escolhido entre milhares.” “Não tens amargura nem conservação daquele” (?). Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág 86.

Concupiscite sermones

Meos ES habebitis

Disciplinam.

Intrans in domum

me am conquiescam

cum ilfa.

qualis est dilectus

ex dilecto quia

*sic apiurasti nos.*²⁹⁸

Em cada canto da imensa pintura está um santo, todos ligados à ordem do Carmelo: S. Bertholdo, confessor geral da ordem; S. Alverto Patriarca de gerozalem; S. Bocardo confessor geral da ordem; e S. André Corsino. Cada um deles veste o traje da ordem carmelita e tem nas mãos um livro aberto. As figuras desses santos variam apenas em detalhes, e se assemelham aos santos dos cantos da capela-mor. Fato este sugestivo da utilização de uma mesma estampa para os quatro santos da pintura da capela-mor e para os quatro santos da nave central. Mantém-se a mesma posição dos corpos e rostos e semelhantes recursos estéticos (como o do prolongamento do traço da sobrancelha no sentido longitudinal do nariz e o escurecimento desta parte do rosto para conseguir um ar de seriedade). Tudo isso, no entanto, associado à perda de qualidade no refinamento da representação. Isso sugere que apesar de outras mãos além das do José Soares de Araújo terem trabalhado ali, a sua presença ainda pode ser notada como o responsável pela totalidade da pintura. Pode-se ver abaixo as figuras dos quatro santos

²⁹⁸ “Na amizade daquele o deleite vão, e a honestidade sem defeito”. “Siga as minhas palavras e terá compreensão”. “Ao entrar em minha casa ficarás em paz, descansarás”. “O qual é amado entre o amado, porque assim apareceu diante de nós”. Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág 87.

da capela mor nas figuras de número 17 a 20 (Compare-se com o São Zacharias da figura nº 14):

Figura nº 17. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Alberto Foto: Magno Mello



Figura nº 18. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Bertholdo. Foto: Magno Mello.

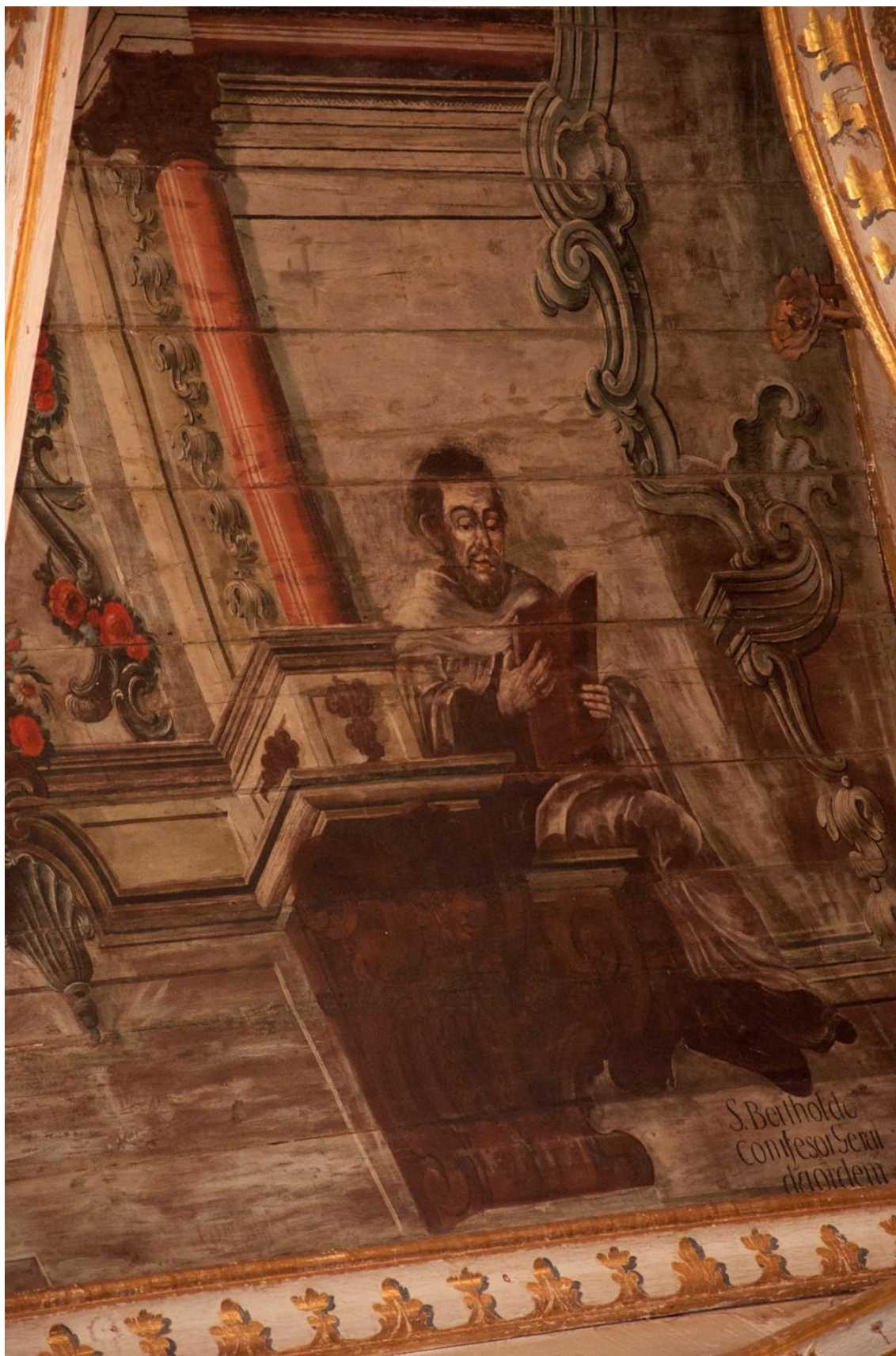


Figura nº 19. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: São Bocado. Foto: Magno Mello



Figura nº 20. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: Santo André Corsino. Foto: Magno Mello.



Diferentes autores concordam que nas pinturas deste teto o José Soares de Araújo contou com outras mãos. Antônio Fernando Santos lembra o fato de ele possuir dois escravos com a habilidade de pintar e atribui a pintura do forro da sacristia da mesma igreja e os anjos dos balcões a Caetano Luiz de Miranda. Da mesma forma o fato de estar evidente que esses anjos foram pintados depois do traçado da falsa arquitetura de fundo (pela existência de áreas transparentes que permitem a visibilidade da quadratura sob elas) faz o autor afirmar que outros artistas teriam trabalhado com o pintor bracarense²⁹⁹. Igualmente Myriam Ribeiro atribui a figura dos anjos mais delicados deste teto que ela chama “graciosos meninos” a outras mãos, provavelmente de um discípulo³⁰⁰. Luiz Jardim também afirma que estes anjos destoam do restante da pintura por serem de colorido claro e suave com fisionomia infantil e doce contrastando com o restante da pintura que seria pesada, de tonalidades recorrentes e anegrejadas³⁰¹. A seguir pode-se comparar os anjos de expressões menos airoas na figura de número 21 e logo abaixo os “graciosos meninos” na figura de número 22:

²⁹⁹ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pag. 88.

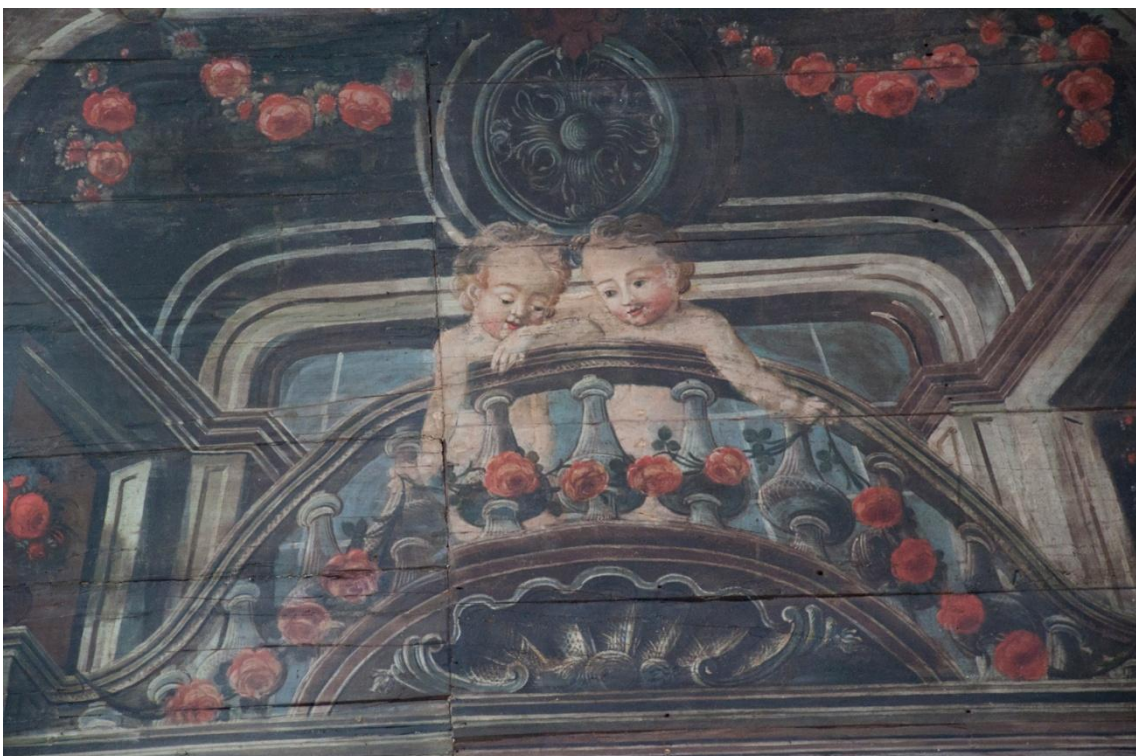
³⁰⁰ OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial*. In *Revista Barroco* nº10, pp. 27-37. Conselho de Extensão da UFMG: Belo Horizonte, 1978/79. Pag 35.

³⁰¹ JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* . Nº 3. Rio de Janeiro, 1939. Pag. 79.

Figura nº 21. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: anjos. Foto: Magno Mello.



Figura nº 22. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: “meninos graciosos”. Foto: Magno Mello.



Como dito anteriormente é possível supor que a pintura de José Soares de Araújo tenha sofrido influência de tratados de pintura e arquitetura, principalmente o tratado do jesuíta Andrea Pozzo. Não é possível nem desejável fazer aqui um histórico dos tratados ou uma análise formalística dos mesmos, mas sim apontar elementos que sugere essa influência. Alguns desses elementos foram identificados por Mateus Alves Silva em sua dissertação de mestrado, como existentes tanto em Pozzo como na pintura do bracarense³⁰². Dentre eles, referindo-se à igreja de Nossa Senhora do Carmo, o autor aponta as colunas pintadas sustentadas por mísulas ou consoles e a sucessão de planos muito bem demarcados:

Há que se notar que as colunas ali representadas sugerem um semelhante padrão, tal como uma sucessão de modelos copiados, tendo por única diferença seu espelhamento mediado pelo centro da nave. A repetição deste elemento sugere uma representação realizada possivelmente por uma gravura ou grande cartão que, copiado, se desdobra nesses vários planos. Um elemento que comprova essa sucessão é o pequeno alongado perceptível na voluta do capitel desta coluna, repetido nas demais e espelhado em outras.³⁰³

Da mesma forma as colunas suportadas por pedestais que são sustentados por mísulas, como pode-se ver na figura de número 23, nas colunas do retábulo:

³⁰² SILVA, Mateus Alves. *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado. UFMG: 2012. *Mimeo*.

³⁰³ *Idem, ibidem*. Pág. 90.

Figura nº 23: Retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Foto: Magno Mello.



Compare-se com a sua repetição na pintura, na figura número 10 e ainda com a figura abaixo de número 24 do tratado de Pozzo:

Figura nº 24. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Figura 67.



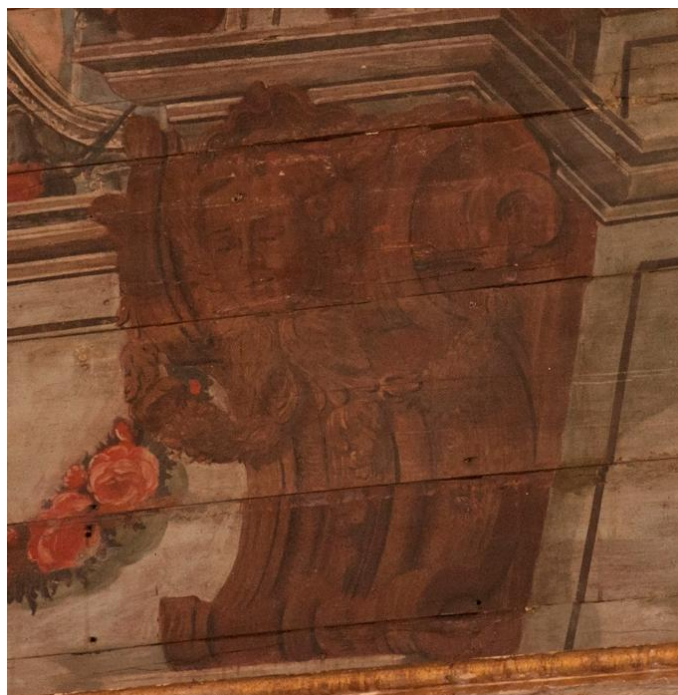
Há ainda no teto da nave central uma tipologia que adota os modelos de Andrea Pozzo no qual as mísulas são decoradas com cabeças de anjos que olham para baixo. Ainda que o recurso utilizado na pintura da Igreja do Carmo seja menos elaborado do que o modelo do tratado – o anjo da nave central do templo carmelita olha para baixo

somente pela posição das pálpebras e não da cabeça, como em Pozzo. Uma guirlanda entre a estrutura da mísula e a cabeça do anjo também pode ser identificada tanto no modelo do jesuíta, quanto na pintura do guarda-mor, como pode-se ver nas figuras abaixo, de número 25 e 26:

Figura nº 25: Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Fig. 107.



Figura nº 26. Mísula. Nave central da Igreja do Carmo em Diamantina. Foto: Magno Mello.



Além disso na estrutura do entablamento das colunas pintadas, tanto na capela-mor quanto na nave central, percebe-se a presença de um contorno que remete a Andrea Pozzo. Nas figuras que se seguem, pode-se fazer uma comparação:

Figura nº 27. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Prima. Figura 33.

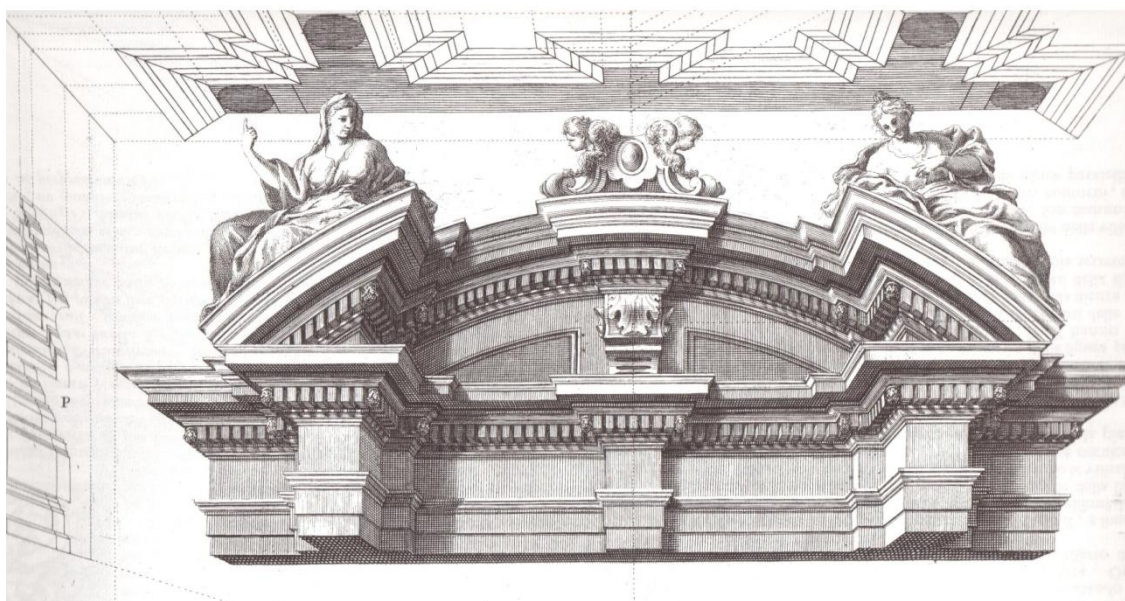


Figura 28: Forro da nave central do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



É possível ainda pressupor que José Soares tenha visto tratados anteriores ao de Pozzo, como os tratados de Serlio e do Sagredo. Ressalto ainda a existência de uma semelhança

notável entre um desenho do Sagredo e outro desenho do Haberman³⁰⁴, ou seja, entre uma peça de finais da primeira metade do século XVI e outra da segunda metade do século XVIII, provavelmente da década de 1750. As imagens seguintes, primeiramente na figura de número 29 e 30, permitem uma comparação da figura do tratado de Serlio à multiplicação dos espaços pela reprodução do entablamento na pintura do guarda-mor. É uma comparação bastante sugestiva neste sentido. As que estão a seguir, de número 31 e 32, propõe uma comparação entre detalhes da pintura da capela-mor e a imagem do tratado de Sagredo (a base do castiçal) em comparação com a imagem de Haberman. Estas relações podem ser aqui estabelecidas ainda que com menor acuidade no que se refere às semelhanças.

³⁰⁴ HABERMAN, Franz Xaver. 124, 1. *Cartouches et motifs rocailles*. 124, 1. (Col Fac. Belas Artes UPorto). In OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *André Soares e o Rococó do Minho*. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte. vol. 4, fól 235, gravura n° 416

Figura 29: SERLIO, Sebastiano – *Tercero Libro de Architectura*, 1552. Página 11.

LIBRO TERCERO.

X I.



As quatro figuras que se muestran aqui debaxo son miembros del encafamēto que ya emos dicho, como se puede ver por las letras. A. B. C. D. que se cōformā cō las del mismo encafamēto. Y porq̄ de la medida del alto sūyo ya yo he dicho en lo passado todas sus partes, no dire mas de q̄ basta al arquitecto q̄ todas las cosas miembro por miembro son sacadas de lo grande cō gran diligēcia, y reduzidas a aquesta forma menor proporcionadamente. Bien creo q̄ a los estudiosos y aficionados a la doctrina de Vitruuio les pareçera muy alta esta conija para con la proporcion del alchitrauc, y del friso: y yo para mi no la haria tã alta avnq̄ viēdo la puesta en aquel lugar tã alto, no pareçe muy alta, antes pareçe de buena proporciō. El capitel sale mucho delo ccripto y mandado de Vitruuio: porq̄ si el abaco o tablero tiene mayor alto q̄ no lo manda Vitruuio avn con el abaco o tablero. Aquestos capiteles deste tēplo en opiniō de todos, son los mas hermosos capiteles q̄ ay en Roma: y no solamente aq̄stos de los encafamētos, pero todos los de las capillas y portico son de la misma forma. De manera q̄ yo torno a dezir así como de principio he dicho, q̄ no he hallado hedificio hecho cō mayor miramiēto ni proporciō de la orden q̄ aq̄ste. Porq̄ si yo ouiesse de escruir mas particularmente las excelētes correspondēcias y medidas y pporciones q̄ en el ay, en todas las cosas, así por de dētro, como por de fuera: yo creo q̄ me pudiera alargar a tãto q̄ pareceria muy prolixo: y por no lo ser, en quãto aq̄ste maravilloso hedificio hare fin, dãdo principio a mostrar las otras antigüedades.

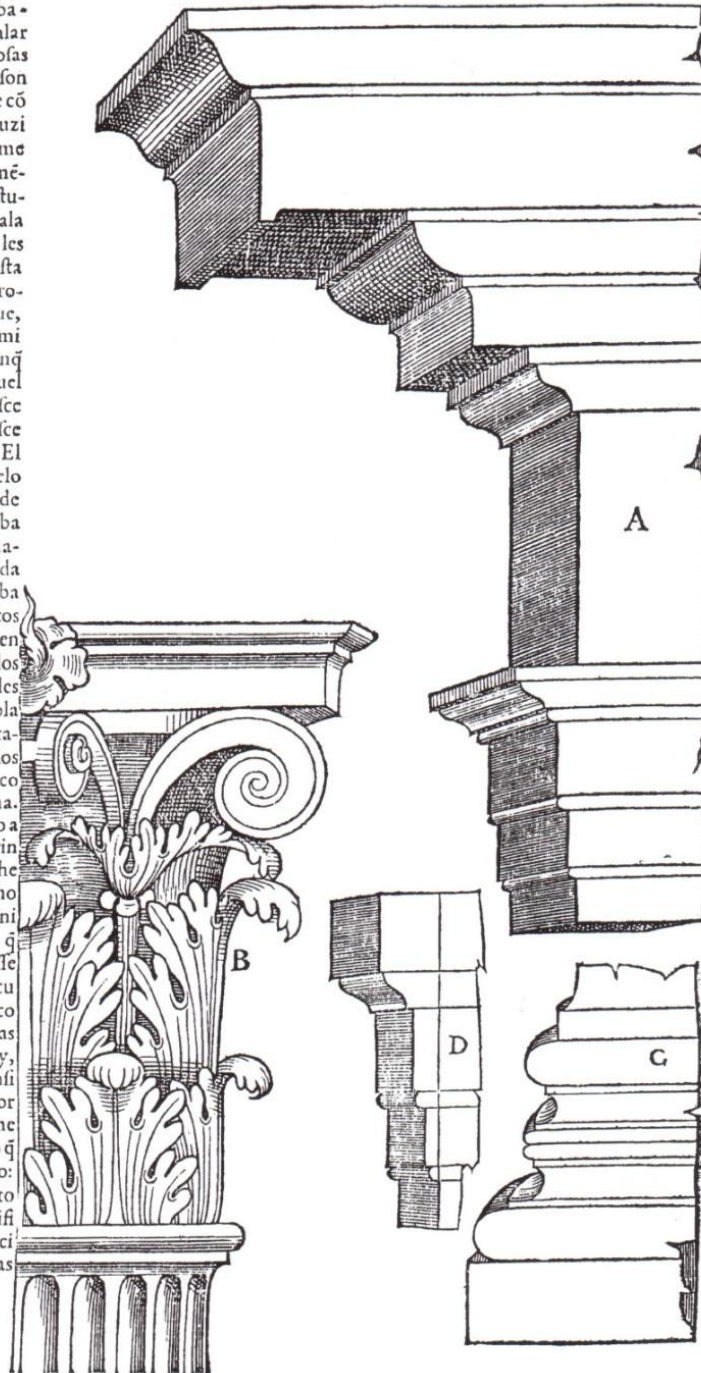


Figura número 30. Nave do Carmo em Diamantina. Detalhe do entablamento. Foto: Magno Mello.

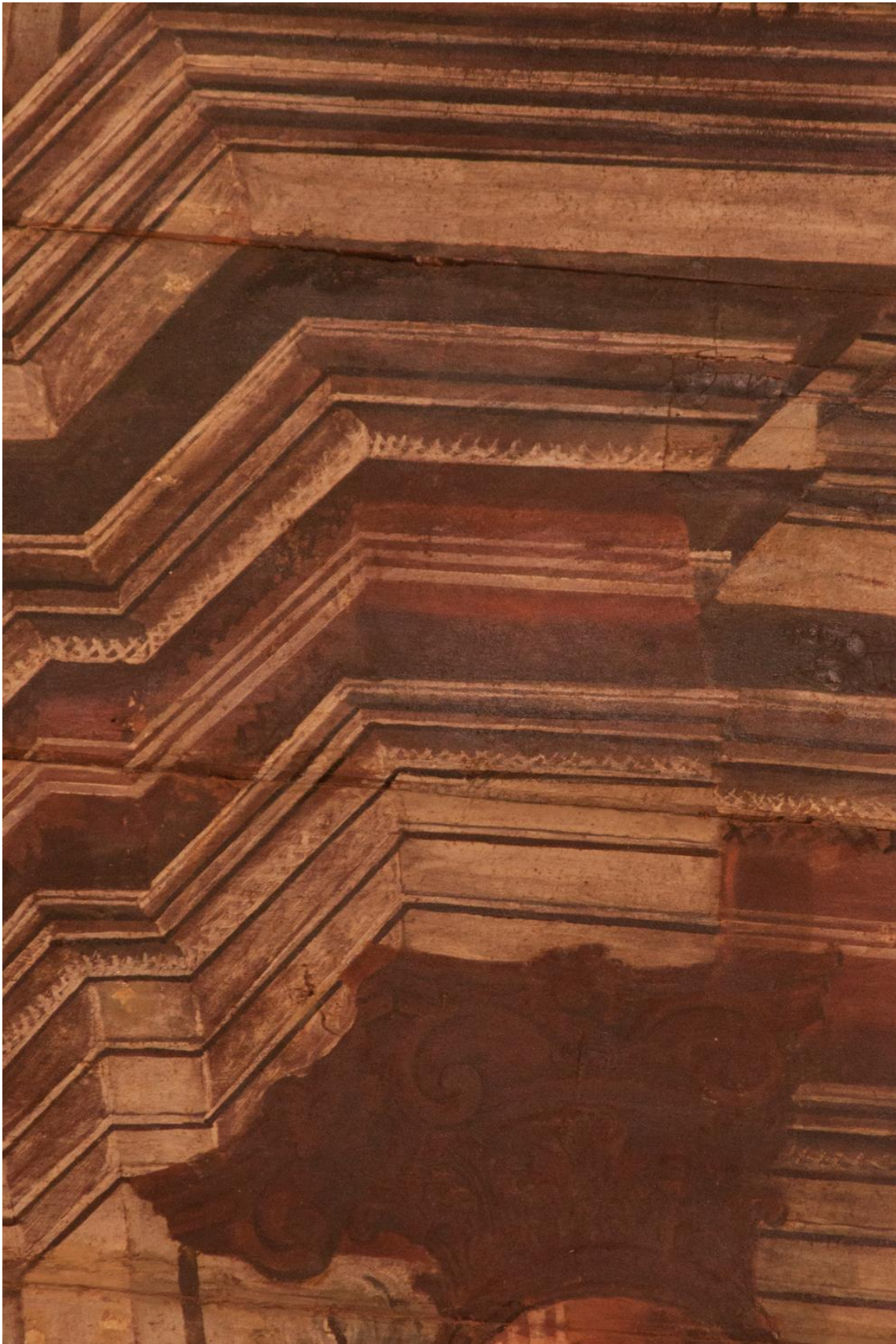


Figura 31: SAGREDO, Diego – *Memorias del Romano...* 1542. E HABERMAN Franz Xaver 124,
1. *Cartouches et motifs rocailles.*

gados q̄ la gargata del balauſtre, gargata llamame lo mas delgado el cuello del balauſtre. La moldura dela caja deſte balauſtre quando ha de auer capitel: ea la meſma q̄ ſe forma en las columnas.

¶ En los balauſtres de candeleros no ſo puede aſſignar formaci6 de terminada: por hallarſe la brados de diuerſas maneras. Solamente ſe tiene cuenta c6 la baſa: la q̄ los antiguos por la mayor pte formau6 triangular: y tomaua en alto los dos ſexima: pres del largo de todo el c6dadero/ y otro tanto en el aſſiento. He cada vno de los tres lados bajos es mayor q̄ cada vno de los altos/ vna q̄tra parte. ¶ Encima deſta vaſa/ viene vn vaſo o buxeta antigua ſobre la q̄ viene el balauſtre: y encima del balauſtre vna c6cha o arande la d6de poni6 y quemauan ciertos olios y gomas. Lo q̄ en ſu formacion ſe debe guardar/ es lo meſmo q̄ diximos arriba: q̄ las degolladuras y entretallas de los vaſos: no qued6 mas delgado q̄ la gargata del balauſtre: y las p̄tas dia baſa/ aſſi altas como bajos ſe d6e copiar: lo q̄ todo ſe muetra

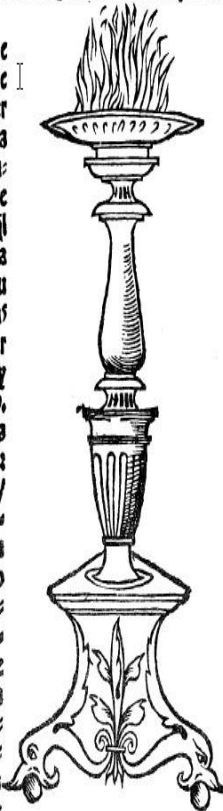


Figura nº 32. Capela-mor do Carmo em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.

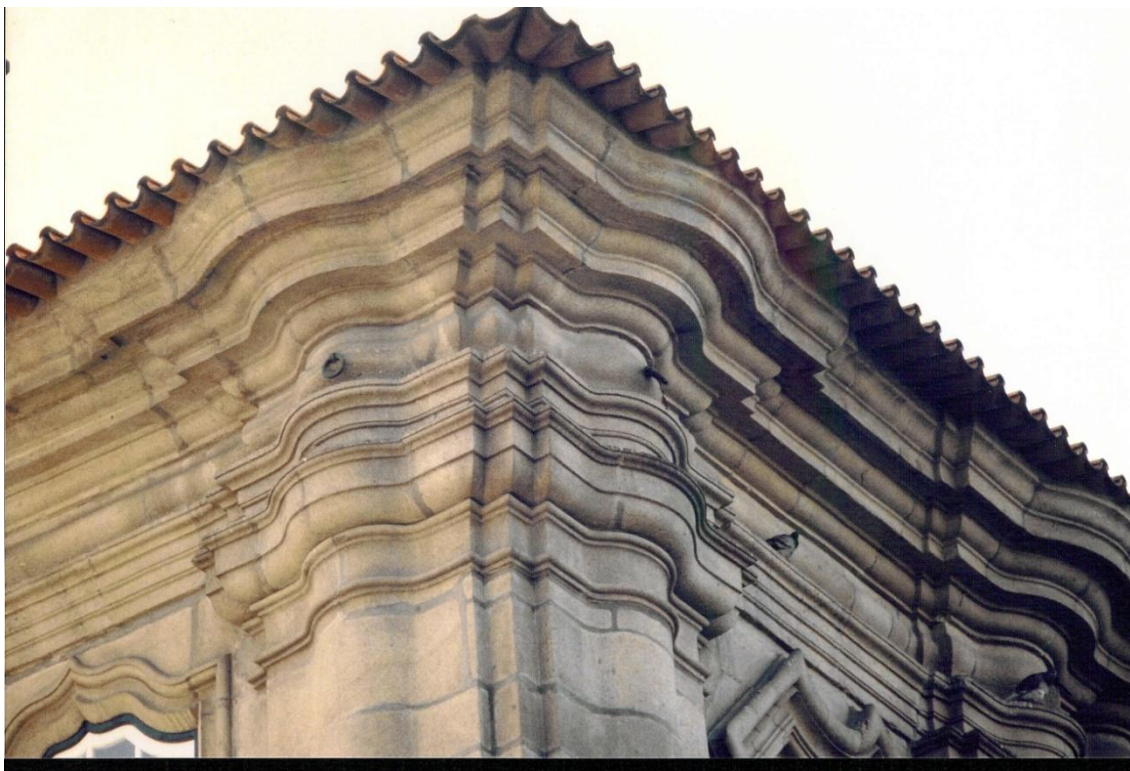


As semelhanças aqui apontadas estão diretamente relacionadas com a provável formação do guarda-mor na sua cidade natal e com o que ele teria visto por lá. Neste sentido, pode-se imaginar que ele também trabalhara com memórias. E a visão da real arquitetura bracarense poderia também ter influenciado sua pintura, como na estrutura que se pode ver na obra de André Soares³⁰⁵, Convento dos Congregados, na imagem abaixo de número 33:

³⁰⁵ Para conhecer a obra do artista do rococó André Soares recomendo a leitura de OLIVEIRA, Eduardo Pires. *André Soares e o Rococó do Minho*. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/62456>

Figura nº 33 André Soares - Convento dos Congregados, Braga, empena no cunhal, lado nascente. 1756.

Foto: Eduardo Pires de Oliveira.



Entretanto, não se trata só de pressupor sua vivência e formação, mas também de afirmar a intencionalidade persuasiva de sua pintura. A falsa arquitetura, o engano do olho, como já apontados anteriormente, são recursos estéticos privilegiados neste sentido. Também outro componente altamente persuasivo do momento do barroco, como mencionado, é a sua teatralidade. Assim sendo, algumas imagens das pinturas do José Soares remetem o observador a um palco no qual a teatralidade das imagens e dos ornatos acontece. Apesar dos espaços pictóricos estarem compartimentados, não há o objetivo de contar uma história como acontecera em momentos anteriores ao barroco. Aqui, os espaços são preenchidos para arrebatá-los os olhares. Não com a passionalidade das expressões, mas com o deslumbramento e o enlevo provocados pela quadratura e pela teatralidade plena de ornatos. Esta imagem da capela-mor, figura de número 34 com uma falsa balaustrada e toda sua composição com anjos, santos, guirlandas, ornatos e a ampliação dos espaços por meio da arquitetura fingida remete à similitude de um palco teatral:

Figura nº 34. Capela-mor do Carmo em Diamantina. Detalhe: Foto: Magno Mello.



A ausência do arroubo místico das expressões é francamente compensada pelo arrebatamento da trama arquitetônica e da teatralidade. Cabe ressaltar que na documentação referente a esta igreja, há a constatação de que o pintor bracarense também se encarregara de pinturas outras, como as grades e as portas do templo, flores para o trono, castiçais, o lavatório, as cimbalhas, o frontispício e ainda uma bandeira e um sudário³⁰⁶. A bandeira e o sudário não foram localizados. No entanto, há na igreja ainda hoje um pano de boca para cobrir as imagens na semana santa, de cinco metros por quatro, onde foi pintada uma sibila. A importância da escolha das sibilas no Tijuco e sua característica persuasiva será tratada mais adiante. Não há na documentação nenhuma referência à pintura desta profetiza. A única referência à sibila no acervo da ordem carmelita aparece da seguinte forma: “*Pgto. Pa. feitio de 2 nichos pa as Sibilas*”³⁰⁷. Notação que permanece misteriosa, uma vez que as sibilas tinham ali a função de cobrir os santos nos nichos. Não há registro de imagens de sibilas que porventura ocupassem um nicho qualquer. Suponho pela prodigalidade do trabalho do

³⁰⁶ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01 – 1765. fls. 4 e 6v.

³⁰⁷ Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01 – 1765. Fl. 66v. (1779).

guarda-mor que a sibila ainda existente no Carmo seja de sua autoria. As feições suaves do seu rosto não destoam da suavidade das suas madonas. O insólito do tema é instigante e pitoresco.

Ao que tudo indica, entre a primeira pintura de José Soares de Araújo na capela-mor do templo carmelita no Tijuco e a pintura da nave central, o pintor bracarense dedicou-se a ornamentar a capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no mesmo arraial. A ela nos dedicaremos a seguir.

Capítulo 2: Igreja de Nossa Senhora do Rosário

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é a mais antiga existente em Diamantina. É bastante interessante que seja a única igreja do Tijuco construída de forma isolada do casario, com um amplo adro. É uma referência não só na paisagem urbana na qual os outros templos estão todos imiscuídos no casario entre becos e ruelas, mas também no imaginário popular uma vez que de geração em geração são passadas lendas a seu respeito.

A documentação referente a esta igreja não se encontra mais no templo, tendo sido transferida para o acervo da arquidiocese de Diamantina. Aires da Mata Machado Filho cita como documento mais antigo referente à irmandade, datado de 1733. Este documento e os outros a seguir na mesma citação não foram mais encontrados no dito acervo:

Com a data de 13 de janeiro de 1733, há um livro que serve “p^a inventário dos ornamentos, que se acham na Ermida de nossa Senhora do Rosário dos Pretos, cujo primeiro capelão, nomeado a 1 de julho de 1759, foi o PE. Simão Peixoto de Faria. Por um termo de 8 de agosto de 1771 sabe-se que ‘depois de trazerem em praça a obra do Corpo da Igreja e não acharem que arrematasse segundo o preço que a todos parecia Cômodo Se resolverão (os Irmãos) ajustar as madeiras separadas da fatura da capella e com efeito ajustarão as ditas madeiras com Manoel Teyxeira Bitancurt por preço e coantia de quinhentos e Sincoenta e oytó oytavas de ouro’”³⁰⁸.

Haveria, entretanto uma capela primitiva dedicada a Nossa Senhora do Rosário, no mesmo local, cuja data de construção é provavelmente o ano de 1731. Seria uma simples ermida por provisão do bispo Frei Antônio de Guadalupe, com patrimônio doado pelo sargento-mor Manoel da Fonseca e Silva. As obras da construção do corpo da igreja teriam começado em 1771. Em 1772 a irmandade contratou o mestre Manoel Gonçalves para ampliação do edifício. Esta ampliação foi na verdade uma edificação

³⁰⁸ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. Pág 232.

inteiramente nova na sua quase totalidade: fachada, nave, coro e sacristia, sendo que provavelmente só a capela-mor teria se mantido original³⁰⁹.

Como dito anteriormente, as irmandades tinham dentre outras funções, a de demarcar o lugar social de seus componentes. Com relação à irmandade do Rosário, há um relato bastante ilustrativo com relação a uma desavença entre os chamados homens pretos e os homens crioulos, que resultou na criação da confraria de Nossa Senhora das Mercês e a respectiva construção do seu templo no arraial do Tijuco:

Os homens crioulos faziam parte da Irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos. Dela, porém se desincorporaram e fizeram ‘esta Separação indecorosamente Compalavras menos deSentes dizendo ser esta hua irmde. De Negros’... Conseguiram, interinamente, para sua irmandade o altar do Senhor dos Passos na Capela do Senhor do Bonfim, onde, em 16 de janeiro de 1780, deram posse aos mesários, depois de estarem estabelecidos em Santo Antônio do Tijuco desde a data de 2 de setembro de 1772. Negou-se-lhes o pedido de voltar à capela de N. S. Senhora do Rosário, porque ‘neSeSariamante por odio oupor Paixão Senão unirião eaveria entre Elles pretos e aquellos Criullos Continuadas discordias’³¹⁰.

Também os cativos da Costa da Guiné que não eram igualmente admitidos na irmandade de Nossa Senhora do Rosário foram admitidos na confraria de Nossa Senhora das Mercês que se dispunha a receber qualquer pessoa sem restrições. Isto mostra como as irmandades podiam ser restritivas e demarcadoras de situações sociais e étnicas. O que, no entanto, chama a atenção é que o José Soares de Araújo, branco, guarda-mor, português e possuidor de uma situação financeira privilegiada, fosse ao mesmo tempo irmão e tesoureiro da ordem por tantos anos. Esta condição é bastante sugestiva da especial atividade deste homem, com uma peculiar habilidade para circular nas diferentes instâncias sociais e nas associações por vezes eivadas de rivalidades e até

³⁰⁹ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág 94. O autor não aponta as fontes destas informações.

³¹⁰ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. Pág 247.

incompatibilidades notórias. Há por exemplo o documento de assento de uma escrava do guarda-mor na mesma irmandade onde ela irmão e tesoureiro:

Aos 22 de Mayo de 1782 Nesta Capela de Nossa S^a do Rozario dos pretos deste Arraial do Tejuco de aseutouse p^f nossa Irman Maria Soares de Ar^o noção Bangela forra escrava que foi do G. M. Jose Soares de Ar^o, e deu de sua entrada duas oitavas de ouro, e prometeu goardar as obrigações de nosso comprimição comigo Escrivão da dita Irmand^e Antonino Fran^{co} dos Santos Signal de Maria + Soares de Ar^o nação Bangela.³¹¹

O artista bracarense é responsável pela tesouraria e pela pintura da irmandade de Nossa Senhora do Rosário e ao mesmo tempo é também responsável pelo risco da igreja de Nossa Senhora das Mercês que nasce de uma dissensão entre os irmãos do Rosário. Talvez esse fato seja sugestivo não só de suas habilidades nas relações sociais, mas também da exclusividade da habilidade – que aqui se quer afirmar – de arquiteto. Como apontado anteriormente, os pintores que se responsabilizaram pelas pinturas da igreja de Nossa Senhora das Mercês já haviam trabalhado com o guarda-mor concomitantemente em outras igrejas. Provavelmente ele terá orientado todos os trabalhos neste templo. Também sugestivo desta hipótese é o fato de existirem ali, como no Carmo e no Rosário, panos de boca pintados com sibilas. As sibilas da igreja das Mercês são de autoria (documentada) de Caetano Luiz de Miranda³¹². No entanto, as sibilas do Carmo e do Rosário são anteriores, provavelmente de autoria do próprio José Soares. A sua influência é aí bastante visível, uma vez que a escolha das sibilas como iconografia é neste contexto um tanto peculiar.

A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário e também algumas outras pinturas menores ficaram a cargo de José Soares de Araújo. No livro das Despesas da irmandade do Rosário de 1758 a 1786, sob o título de Despesas das Obras Novas da Capela pode-se ler: “*Pelo ouro que se deu ao Ir Tezoureiro Jozê Soares de Ar^o a conta do douramento do Retabollo E pintura da Capella Mor..... 368 ½ 2*”³¹³. E no mesmo livro:

³¹¹ AEAD - Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx – 383 – B1 – B – Irm. N. S. Rosario – Arraial do Tejuco – Entrada Irmãos – 1782/1808. Fl 3.

³¹² AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 148.

³¹³ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 383 – B1 – C – Irm. do Rosário – Arraial do Tejuco – Livro Despesas – 1758/1786. Fl. 112.

Despeza que fes o nosso Irmão Tesoureiro Jose Soares de Ar^o com a Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal, neste presente Anno de 1781 para o de 1782 como se mostra neste livro de carga a fls 82 e fl 83 P ouro que recebeu o Irmão Tezoureiro do acerto que se lhe devia do douramento do Retabollo e Capela Mor.....165 $\frac{3}{4}$ 3³¹⁴.

No livro que relata despesas de 1788 a 1846 o guarda-mor paga, como tesoureiro, a outro pintor por serviços prestados: Manoel Carneiro recebe por várias pinturas e por encarnar uma imagem de Nossa Senhora da Conceição³¹⁵. E ainda a Manoel Álvares Passos é dado pagamento por pinturas que fez na capela e por encarnar mais imagens³¹⁶.

Não existem documentos referentes ao termo das pinturas, isto é, da sua contratação, o que impede uma datação precisa da ornamentação da capela-mor. A dita pintura é composta por dois balcões laterais que prosseguem para o interior da capela. Os balcões são sustentados por mísulas onde aparecem vasos de flores de diversos tons de vermelho, como na nave do Carmo. Foi realizada sobre um fundo cinza e azulado, mas assemelha-se bastante à pintura da nave central do templo carmelita no mesmo arraial, quer pela utilização destacada dos vermelhos, das mesmas guirlandas e vasos, quer da perda de qualidade nas figuras humanas e na trama de falsa arquitetura. Excetua-se desta perda de qualidade a figura da Nossa Senhora do Rosário. Os ornatos e cartelas com as suas inscrições foram habilmente colocados em pontos estratégicos. Não há aqui os “meninos graciosos” atribuídos a Caetano Luís de Miranda que marcam as balaustradas do Carmo. Não há também colunas sustentando a trama arquitetônica, mas sim quartelões adornados com guirlandas de flores. Entre eles encontram-se cartelas em vermelho terra, com o centro em vermelho mais vivo onde estão inscrições que se referem à Nossa Senhora do Rosário. Igualmente o arco das tribunas sustenta-se por quartelões, decorados com mísulas, pingentes florais e cartelas, em número de quatro. Estes são intercalados por tarjas ovais contornadas por ornatos como concheados, acantos, frisos e guirlandas florais em ouro. Há em cada cartela o desenho de uma

³¹⁴ *Idem, ibidem*. Fl 104 verso.

³¹⁵ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 384 – Bl B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa-1788/1846. Fl 9 verso

³¹⁶ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 384 – Bl – B – Irmand. N.Sr^a Rozario – 1788/1846. Fls. 28 e 33.

árvore relativa às antífonas de Nossa Senhora. São elas o cipreste, o cedro, a oliveira e a palmeira. Há ainda as seguintes inscrições:

Quasi palma exaltata Sum in cade dês

Quasi oliva speciosa in campis

Quasi cypre ssus in monte Sion

*Quasi cedrus exaltata sum in libano*³¹⁷

Nas figuras abaixo, de número 35 e 36 pode-se ter uma visão geral da pintura da capela-mor e ainda uma cartela em detalhe:

Figura nº 35. Forro da Capela-mor do Rosário. Diamantina. Foto: Magno Mello.



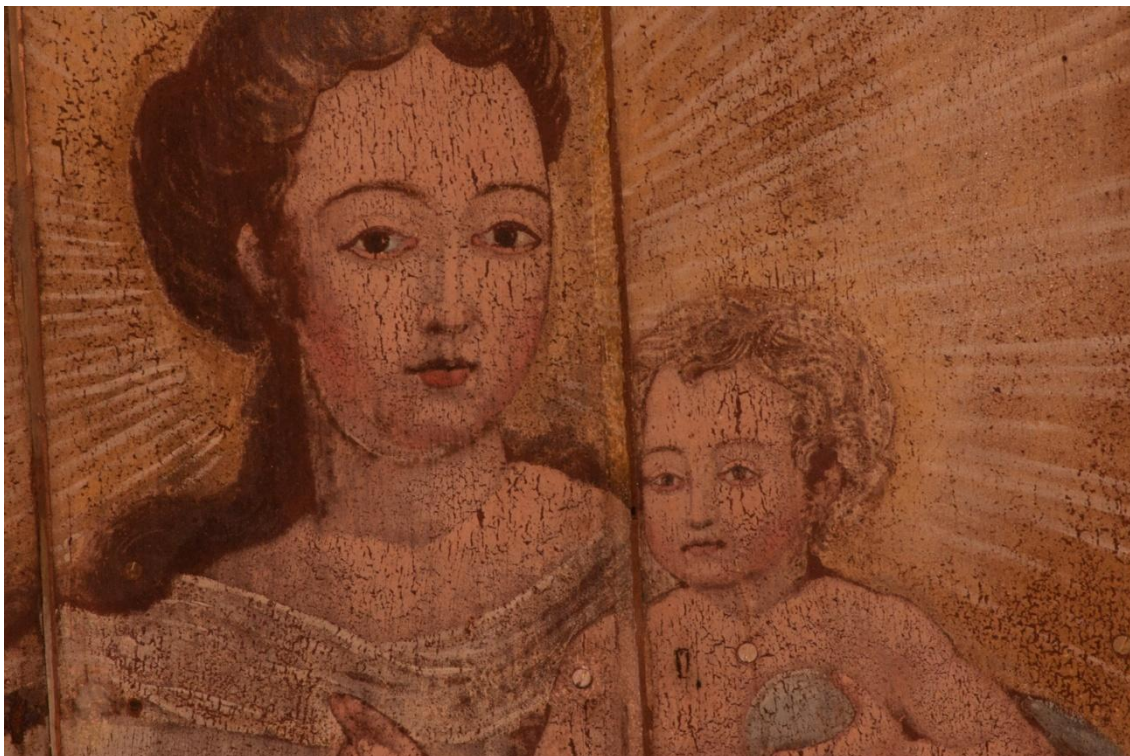
³¹⁷ Na tradução de Santos: Alta como a palmeira de Cades; Reluzente como a oliveira no campo; Como o cipreste do Monte Sião; Alta como o cedro do Líbano. Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pag. 97.

Foto nº 36. Forro da capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Não há nesta pintura a repetição das colunas do retábulo como acontece no templo carmelita. O centro da trama arquitetônica é também um quadro recocado retangular, envolvido por uma moldura de frisos retilíneos com ornatos concheados em ouro. Nossa Senhora do Rosário, a padroeira da irmandade está no centro do quadro recocado, em pé, sobre nuvens, sustentada por oito *putti* que parecem brincar, tendo como vestimentas faixas azuis e vermelhas e alusões simbólicas à Maria. Nossa Senhora carrega o Jesus menino em sua mão esquerda e segura o Rosário na mão direita. Está coroada e da sua cabeça saem raios luminosos. O rosto plácido traz características parecidas às da Virgem do Carmo, como se pode perceber na figura de número 37:

Figura nº 37. Nossa Senhora do Rosário. Capela-mor de Diamantina. Foto: Magno Mello.



A leveza dos traços de Nossa Senhora e do Jesus menino, destoam dos rostos dos anjos, especialmente aqueles que contornam a pomba do Espírito Santo entre nuvens, que se encontram sobre o trono e parecem ter sido feitos por algum pintor menos hábil e sem formação, como se pode observar na seguinte figura de número 38:

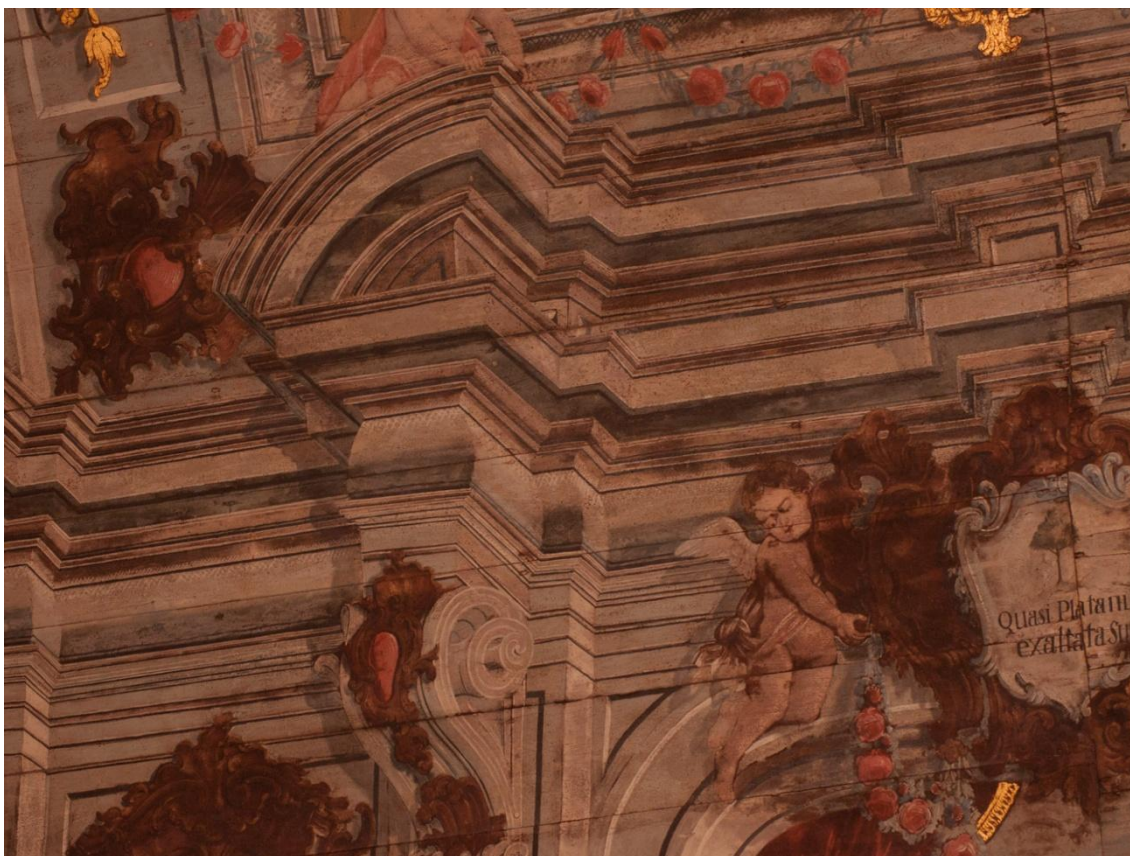
Figura nº 38: Querubins do Camarim da Igreja do Rosário de Diamantina. Foto: Magno Mello.



Todos estes pormenores parecem apontar na direção da hipótese aqui apresentada de que outros pintores trabalharam com o guarda-mor ou para o guarda-mor, que, no entanto, manteve sempre a falsa arquitetura como marca da sua pintura.

Igualmente nesta pintura da capela-mor da igreja do Rosário, o arrebatamento fica por conta do ilusionismo provocado pela quadratura enquanto os rostos são suaves e não apresentam o sofrimento cristão como sua marca. Também na urdidura da arquitetura fingida do templo do Rosário, pode-se identificar elementos que se assemelham às figuras do tratado do jesuíta Andrea Pozzo como foi demonstrando na igreja do Carmo. Na figura abaixo, de número 39, pode-se identificar esta semelhança com a imagem do tratado do jesuíta, acima colocada como figura nº 27:

Figura nº 39: Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Aqui também a alusão à teatralidade pode ser notada nas cortinas vermelhas com arremates dourados a ouro, que sugerem panos cênicos de algum palco. As cortinas se abrem para uma falsa janela que com a utilização da perspectiva amplia o espaço arquitetônico real, como se pode verificar na figura abaixo de número 40. Também neste caso, notadamente o engano do olho e a insinuação da teatralidade são os elementos mais persuasórios da pintura do guarda-mor.

Figura nº 40. Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Pouco tempo depois, José Soares se dedicaria à pintura da igreja de São Francisco de Assis, como se verá a seguir.

Capítulo 3: Igreja de São Francisco de Assis.

Nas Minas Gerais, em franca dissonância com a vida e a opção pela pobreza de São Francisco de Assis, as ordens terceiras franciscanas eram compostas de homens abastados, brancos e importantes. O perfil dos irmãos era seletivamente aquele pertencente às elites políticas, econômicas e sociais, excluindo-se sempre negros, mulatos, judeus e hereges em geral. No Tijuco não foi diferente. Exemplo disto é o registro da admissão do filho do cônsul dos ingleses:

Admittese o comissário Ferr^c Barros

Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profecor na Arte da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre Maynard da Sylva e de m^{er} D. Custodia Maria de Azevedo natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador neste Arrayal do Tejuco q' elle para melhor servir a Deos N. S^r, e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre S. Fran^{co} recebendo de Habito de sua venerável ordem 3^a da Penitencia e por ter as partes requesitas.³¹⁸

Todavia a instalação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi em outros pontos peculiar no arraial. Primeiramente, faz-se notar que as ordens terceiras eram normalmente possuidoras de uma jurisdição chamada “presidia” que abarcava diversos arraiais. Não era comum que a ordem se instalasse em um arraial separadamente³¹⁹. Igualmente digno de nota é o fato de que, a partir do ano da sua fundação em 1762, enquanto a ordem se dedicara à sua base administrativa e financeira, antes da edificação do seu templo, os irmãos se reuniam na capela da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Uma associação de terceiros franciscanos, exclusiva de homens brancos e influentes, a maioria de portugueses, reunia-se no templo da irmandade de negros, cativos ou forros pobres. Em 1763 dentre os 53 irmãos admitidos, 41 eram portugueses e cinco açorianos. Dentre os portugueses, 33 eram oriundos do arcebispado de Braga.

³¹⁸ AEAD Arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 366– BI - S/ letra – São Francisco – Docts Avulsos 1762/1770. Fl. 21.

³¹⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas. *In Estudos de História* (Unesp), Franca, v.6, n.2, p. 121-134, 1999. *Apud*. MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF : Iphan/Programa Monumenta, 2009.

A construção do templo da ordem franciscana também se dá em um largo aberto. Mas, neste caso – diferentemente do templo da irmandade do Rosário – encontra-se em uma elevação aterrada de modo a dar-lhe evidência na paisagem do arraial, destaque que também se dá pelo fato de ter sido construído no ângulo de duas ruas, apartado de outras construções e com uma escadaria de acesso grandiosa e composta de dois lances.

Retábulos, arco cruzeiro e tarja, púlpito, cimalhas, pinturas nos tetos e painéis constituem o conjunto ornamental do templo da ordem terceira franciscana. O retábulo da capela-mor, cujo entalhador é desconhecido, foi elaborado em estilo D. João V e se aproxima, no refinamento do douramento e nas proporções aos retábulos das igrejas do Carmo, do Rosário, do Amparo e da Sé (destruída no século XX para a construção da Catedral Metropolitana de Santo Antônio). O risco destes retábulos, como já dito anteriormente terá sido provavelmente, também ele de autoria de José Soares de Araújo³²⁰. Segundo Miranda, em 1766 José Soares de Araújo recebeu pagamento pela encarnação da imagem grande de Santo Cristo. No ano seguinte, recebe por pintar 12 forquilhas e pratear um cajado de Santa Izabel.³²¹ Assim como nas igrejas do Carmo e do Rosário, o douramento dos retábulos produz um efeito ilusionista dos detalhes das flores e rocalhas da falsa talha.

O teto da capela-mor, também em abóbada de berço como dos outros templos do arraial, não foi decorada pelo artista bracarense com a trama de perspectiva cerrada que era até então a sua marca nos trabalhos dos templos da ordem carmelita e da irmandade do Rosário. O ilusionismo neste templo ficou por conta de falsas arcadas e muros-parapeitos que emolduram o painel central em tarja solta. Nas duas extremidades deste teto, juntamente ao arco cruzeiro de um lado e ao retábulo-mor de outro, estão arcos moldurados que se apoiam sobre pilastras e mísulas, em tons de cinza azulado. Estes elementos são trabalhados em perspectiva, decorados em falsas talhas com ornatos de flores e concheados. Os muros-parapeitos compõe-se de balcões corridos formados por falsas balaustradas com refinado torneamento de onde pendem festões de rosas vermelhas e ampliam ilusoriamente o espaço em direção à capela-mor. Nas laterais há

³²⁰ Selma Melo Miranda levanta igualmente esta hipótese. Cf. MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF : Iphan/Programa Monumenta, 2009. Pág. 140.

³²¹ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF : Iphan/Programa Monumenta, 2009. Pág. 117. As referências que esta autora dá relativamente ao AEAD: caixa 366, pastas 1783/1789 e 1763/1796 e caixa 364, pasta 1764/1797 (não consta da referência os números das folhas) não correspondem ao conteúdo atual destas caixas e pastas.

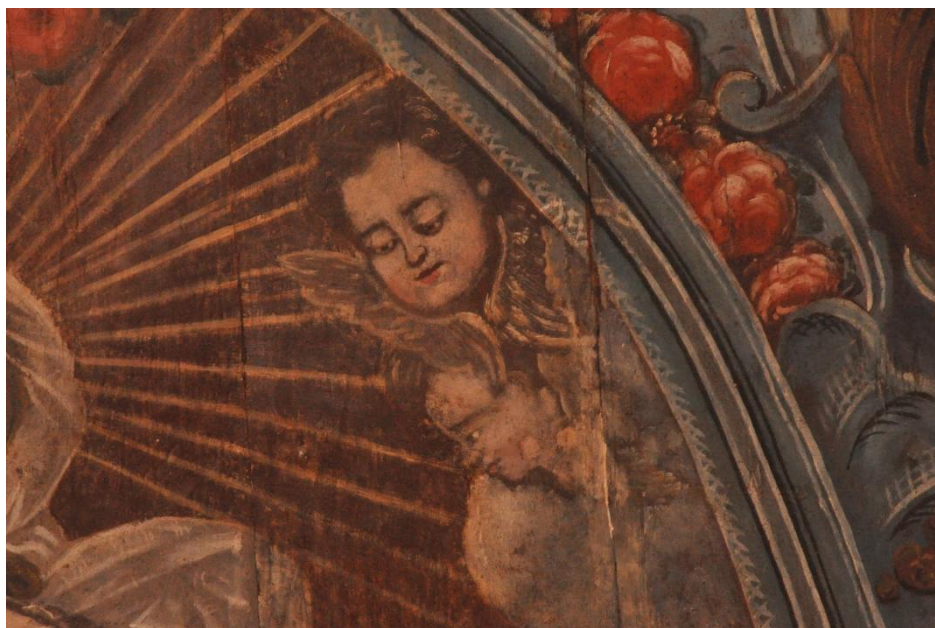
segmentos de falsos e muros e pedestais ornamentados com vasos com folhas verde-escuro e flores vermelhas. Sobre estes pedestais estão quatro anjos, um em cada ângulo, segurando palma, ramos de rosas, cravos e lírios sentados sobre as mísulas das colunas misuladas que se apoiam sobre os socos ou pedestais. Estes anjos são delicados, e lembram os “meninos graciosos” da nave central do Carmo, como pode-se ver a seguir, na figura de número 41:

Figura nº 41: Anjo da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.



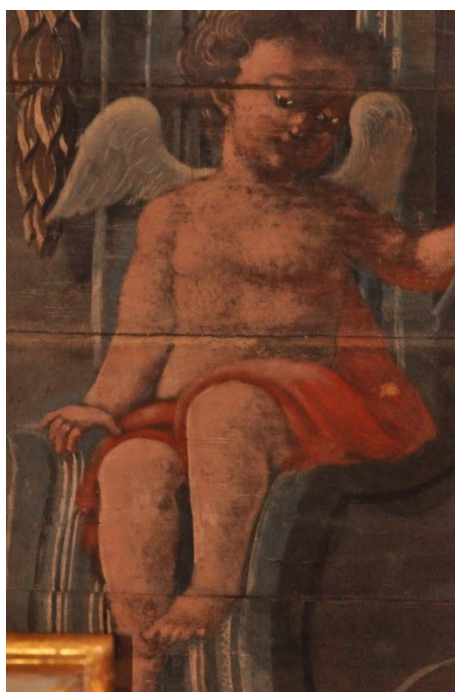
Aqui também pode-se supor a existência de uma equipe de trabalho. Quando se compara os anjos sentados no quartelões com os querubins que estão acima da cabeça da Virgem, dificilmente pode-se acreditar que o mesmo pintor tenha sido responsável pelas duas figurações, uma vez que na dos querubins há uma inequívoca perda de refinamento e qualidade estética, como pode se observar nas figura abaixo de número 42:

Figura nº 42: Querubins da tarja central de São Francisco em Diamantina: Foto: Magno Mello.



É possível mesmo que a comparação entre os próprios anjos de cada ângulo leve à mesma conclusão, como se vê a seguir na figura de número 43:

Figura nº 43: Anjo. Forro da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.



É possível que nem mesmo os quatro anjos assentados nas colunas misuladas tenham sido executados pelo mesmo artista.

No centro da balaustrada torneada fingida, de cada lado está uma cartela com figuras simbólicas que remetem à Nossa Senhora, quais sejam a palmeira e a oliveira acompanhadas de inscrições. Na lateral direita lê-se:

Quasi palma

Exaltata sumin

*Cades.*³²²

E na lateral esquerda:

Quasi oliva speci

*osa in campis.*³²³

Pode-se ver a inscrição na figura abaixo, de número 44:

Figura nº 44: Cartela. Capela-mor de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.



³²² Na tradução de Santos: “Alta como a palmeira de Cades”. Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pag. 105.

³²³ Na tradução de Santos: “Como a oliveira formosa do campo” Cf. *Idem, ibidem*. Pág. 105.

No centro dos arcos sustentados pelas colunas misuladas há cartelas em rocalhas com a rosa e o cipreste, também desenhos simbólicos da Virgem. Junto ao retábulo-mor e ao arco-cruzeiro, pode-se ler respectivamente:

Quasi plantatio

rosa in iericho.

Quasi cyprestis

*in Monte Sion.*³²⁴

A tarja central é oviforme, contornada na parte inferior por cimalha curva em frisos escalonados e guirlandas de flores vermelhas. Apresenta cartela em concheados cor de terra com uma inscrição em branco no seu interior de cor vermelha. As laterais também estão ornadas com concheados com palmas e guirlandas de flores. Na sua parte superior esta tarja é decorada por um fragmento de frontão com concheados cheios vazados no meio envolvendo uma pequena cartela vermelha em forma de coração. Há ornatos de guirlandas de flores pendentes do forro e provocando a ilusão de sombreamento sobre o fundo que é liso. No centro da tarja está a Nossa Senhora em pé, sobre nuvens, com a lua crescente aos seus pés. Está envolvida por raios contornadas por querubins que por sua vez estão sobre nuvens. Aos seus pés está uma cartela contendo a seguinte inscrição:

Quam pulcra ES

amica mea quam

*pulcra es cant 4.*³²⁵

A tarja central e o detalhe podem ser conferidos nas figuras abaixo, de números 45 e 46:

³²⁴ Na tradução de Santos: “Como o jardim de rosas de Jericó” e “Como o cipreste do Monte Sião. Cf. *Idem, ibidem*, pág. 106.

³²⁵ Na tradução de Santos: “Quão pura és, amiga minha, quão pura és.” Cf *Idem, ibidem*. Pág.107.

Foto nº 45: Tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.

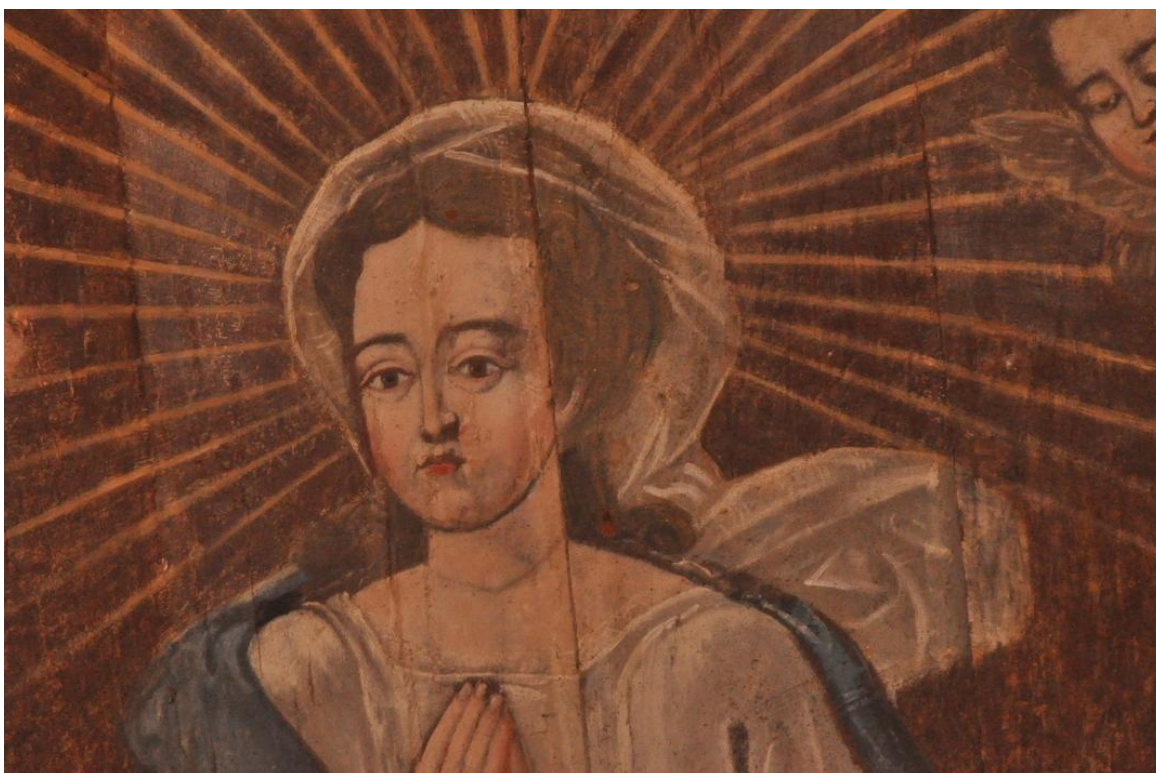


Foto nº 46: Cartela da tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Foto: Magno Mello.



Nota-se nesta pintura a existência dos tons de vermelho presentes na nave central do Carmo e na capela-mor do Rosário. E a ausência dos ornatos em dourado e da trama arquitetônica refinada da capela-mor do templo carmelita, primeira pintura do guarda-mor. Novamente o rosto da Virgem é plácido e não é significativamente distinto dos rostos das Virgens do Rosário e do Carmo, como pode-se perceber no detalhe da tarja central do templo franciscano na figura de número 47:

Figura nº 47: Nossa Senhora da Conceição. Tarja central da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Detalhe. Foto: Magno Mello.



Igualmente nesta pintura o ilusionismo é o elemento suasório. Com menos intensidade pela ausência da tessitura da trama arquitetônica complexa dos outros tetos. Elementos que remetem à teatralidade própria do momento do barroco, presentes nos tetos dos templos carmelita e da irmandade do Rosário, estão ausentes neste templo. Se são já apontados elementos do rococó com detalhes como os ornatos em rocalha (que também estão presentes em diferentes medidas nos outros templos) ainda percebe-se elementos barrocos como a composição da ornamentação.

Deve-se destacar que no último trabalho de restauro do templo franciscano foram revelados painéis frontais do supedâneo e a pintura do camarim, antes cobertos por pintura posterior.

Digna de nota é a pintura da sacristia, que como dito anteriormente, foi recentemente atribuída a Caetano Luiz de Miranda e com características marcantes do período rococó.³²⁶

Não há documentos que comprovem que o guarda-mor José Soares de Araújo tenha sido também irmão da ordem terceira de São Francisco no arraial do Tijuco. Selma Miranda sugere a existência de uma rivalidade entre esta ordem terceira e a ordem terceira carmelita por serem ambas compostas de homens brancos, ricos e influentes no arraial. O fato de a recém-criada ordem seráfica reunir-se no templo da irmandade do Rosário e não no templo carmelita como se poderia esperar pelo fato de pertencerem os irmãos às mesmas estratificações sociais, seria ilustrativo desta suposta rivalidade³²⁷. Talvez se possa pensar o mesmo do fato de um guarda-mor e um artista tão ativo quanto o bracarense José Soares de Araújo (que fazia parte de tantas outras irmandades no arraial) não pertencer à ordem de São Francisco.

Os documentos desta ordem terceira encontram-se atualmente no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Não foi localizado documento de termo

³²⁶ . SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

³²⁷ MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

das pinturas da capela-mor, mas sim recibos de algumas outras pinturas que faz José Soares neste templo. Em 1767 ele recebe pelos seguintes serviços:

A Ordem Treseyra Seráfica

Me he devedora de vinte oy^{tas} de ouro assaber [corroído]
 q' tocão ao novessiado, tres oy^{tas} de pintar doze Forquilhas. hua
 d^{ta} de praiar hum cajado [ilegível] q'tudo farão
 d^a coantia assima de vinte oy^{tas}. Tejuco Fvr^o de 17 [corroído]

Jose Soares de Araujo

O Irmão Cindico pagara a Joze Soares de Araujo [corroído] 8^{as}
 de ouro que deve da Ordem 3^a que constão do Ro [corroído] Ma.
 Tejuco 13 de Fevr^o de 67

O Pr. Mel da Cunha Secretario Ferr^a Barros³²⁸

Estes documentos são os únicos relativos às pinturas de José Soares de Araújo que existem atualmente. Del Negro cita muitos outros transcritos por Luís Jardim e que não puderam ser encontrados no arquivo da arquidiocese. Nestes documentos consta o recebimento em 21 de julho de 1782 no qual o guarda-mor assina um recibo de pagamento por uma pintura não especificada. Em 28 de dezembro, há outra assinatura de recibo, desta vez pela pintura da capela-mor e pela pintura que estava fazendo na mesma capela, em 19 de janeiro de 1783. Ainda pela pintura da capela-mor o pintor assina recibo em dois de abril do mesmo ano e em quatro de abril para pintura não especificada. Também assina recibos de pagamentos pela pintura da capela-mor nas seguintes datas: 23 de abril de 1783 e 25 de maio do mesmo ano. Assina recibo da pintura que com ele se ajustou na data de oito de outubro de 1783. Pelo douramento da capela-mor há dois recibos assinados em quatro de outubro de 1783 e em dois de dezembro do mesmo ano. Em seis de fevereiro de 1793 o guarda-mor recebe pela pintura da “nossa capela” e em oito de fevereiro do mesmo ano pelo resto da pintura. Em 19 de abril de 1797 recebe pelo resto que lhe deve da pintura a ordem terceira. Em 28

³²⁸AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 364 – B1 – A – São Francisco - Doct^s Avulsos / Recibos – 1762/1769. Folha não numerada.

de abril de 1798 leva joias e anuais de um irmão devedor por conta do débito da ordem relativo à mesma da pintura. Por último, em 30 de abril de 1798 o pintor recebe ainda pela pintura do corpo da Igreja.³²⁹

A data do primeiro recibo sugere que as pinturas feitas pelo bracarense no templo da ordem seráfica não foram em momento tão distante das duas pinturas anteriores, quais sejam a nave central do Carmo e a capela-mor do Rosário. Permanece a dúvida do porquê da ausência da trama de falsa arquitetura, que se repetirá nos seus outros trabalhos fora do Tijuco e se manterá nas obras de seus discípulos dentro e fora do arraial, como se verá a seguir.

³²⁹ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. PP. 47-51.

PARTE IV: A PINTURA DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO FORA DO ARRAIAL DO TIJUCO E REPERCUSSÕES:

Capítulo 1: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas e a Capela de Santana do Inhaí : As pinturas de José Soares fora do Arraial do Tijuco.

1.1- Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas.

A respeito da construção ou ornamentação da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas não foram encontrados documentos. Atualmente um município, Couto de Magalhães, localizado a 30 quilômetros da sede do município de Diamantina, chamava-se Rio Manso e era um pequenino arraial surgido entre os pioneiros núcleos de povoados que se ligavam às lavras da região diamantina nos primeiros anos do século XVIII³³⁰. A única informação que se tem a respeito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição é a de que o templo foi erigido com o propósito de substituir uma capela anteriormente existente no local. José Augusto Neves, na Chorografia do Município de Diamantina de 1899 informa que a atual edificação é anterior ao ano de 1779³³¹. A construção se deu sobre uma esplanada e a igreja está cercada por uma mureta de pedra, tendo pequenas dimensões e um corpo principal composto por nave central e capela-mor separados por arco-cruzeiro. O pé direito é duplo e possui lateralmente corredores da mesma altura da capela-mor. O conjunto ornamental da capela-mor é composto pelo retábulo-mor, dois retábulos colaterais e o forro. Trata-se de forro em abóbada de berço com tabuado liso, decorado com pintura de perspectiva fingida atribuída a José Soares de Araújo por Luiz Jardim

³³⁰ <http://prefeitura.uaitec.com/wp/> Acesso em 20/04/2013.

³³¹ NEVES, J. Augusto. Chorografia do Município de Diamantina. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1899, p. 41/4 e 46/8. In SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

em 1939³³² e confirmada posteriormente, após estudos formalísticos e confrontação documental, por Carlos Del Negro³³³ e Myriam Ribeiro³³⁴. O desenho de falsa arquitetura apresenta de fato as características que são comuns às obras documentadas de José Soares de Araújo: pintura trabalhada em fundo cinza azulado, poucas áreas vazadas em uma composição bastante compacta. Nas extremidades do forro existem dois pares de pilastras apoiados em socos ou pilastras que por sua vez sustentam mísulas das quais caem pingentes de folhas cor de terra. Entre as colunas pode-se identificar também ornatos próprios da obra do bracarense, muito semelhantes aos outros tetos já descritos: vasos de flores vermelhas, concheados, elementos curvos, laços e guilochês. Igualmente o movimento e a volumetria do falso entablamento, curvando-se para o centro e formando a tribuna, lembram as obras já conhecidas deste pintor. Arcos compostos por frisos saem das pilastras arrematados centralmente por volutas e figurações de querubins em número de três. A tribuna de falsas balaustradas cuidadosamente torneadas (compostas por três curvas) surge paralelamente às cimalkas e são voltadas para a capela-mor produzindo um efeito de ampliação dos espaços pela quadratura, característica marcante da pintura do guarda-mor. As guirlandas de rosas que se apresentam nas suas outras pinturas, também aí estão presentes pendendo entre os falsos balaústres torneados da tribuna. Assim como em outros tetos do arraial do Tijuco, pode-se ver elementos ornamentais localizados sobre o desenho da arquitetura fingida, tais como acantos, concheados e figuras de anjos. Há uma cartela em cada lado na parte interior da tribuna, sob a arcada. São cartelas ovais contornadas por ornatos. Este detalhe da pintura, a tribuna com os ornatos, sugere também um ambiente teatral como identificado nos tetos do Carmo e do Rosário no Tijuco. Como se pode conferir na figura abaixo de número 48.

³³² ³³² JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 3. Rio de Janeiro, 1939. Pp. 67-102.

³³³ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. Pág. 81.

³³⁴ Cf. SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

Figura nº 48: Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto Magalhães de Minas. Foto: Magno Mello



A do lado direito comporta a representação de um livro aberto e a do lado esquerdo a figuração de uma rosa. Estas cartelas trazem as seguintes inscrições. Do lado direito: “*Liber genera cronis*” e do lado esquerdo: “*Quasi Rosa in Jerico*”.³³⁵ Guirlandas de flores (dálíais e rosas) em vermelho róseo caem das arcadas da tribuna, ultrapassando o arco da tribuna de lado a lado, sendo sustentadas centralmente por dois anjos deitados sobre o entablamento. Um querubim pétreo – lembrando os existentes na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Tijuco – faz o fechamento central do arco. Na base de cada uma das colunas misuladas há um anjo sustentando faixas vermelhas segurando respectivamente um lírio e uma palma. Há cartelas vermelhas, codiformes, ornadas com conchas em cor de terra, ao centro dos arcos frisados que surgem do topo das pilastras. O interior da cartela traz uma árvore destacada em pincelada branca, como a existente na nave central da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Estas pinturas brancas na cartela vermelha seriam um arremedo de chinoiserie.

Em 1978 Del Negro descreve assim detalhes desta pintura:

Sobre o entablamento das pilastras, colocou vasos ocres, com rosas vermelhão-salmão e folhas verdes escuras oliváceas. Nas flores vermelhão, as luzes atingem o branco puro; conforme o caso emprega-o por meio de traços. Cartelas sem dizeres

³³⁵ Na tradução de Santos: “Como o Jardim de rosas de Jericó”. Este autor não apresenta a tradução da inscrição da cartela do lado direito.

aplicadas nos arcos plenos, imitando ouro velho, animam o claro-escuro gris-azulado. Outras cartelas incorporadas à arquitetura apresentam centro vermelhão ou o próprio tom fundamental do claro-escuro. As arrecadas bruno-douradas contribuem para dar a idéia de preciosidade à decoração. Pintura pouco lavada pela ação das águas das chuvas.³³⁶

O quadro central – frontal e bidimensional como de sólito, contornado por moldura azul, com terminações denteadas em suas pontas por curvas e contra-curvas – traz a imagem da Virgem. Ela está em pé, tem a cabeça coberta por um véu branco, levemente pendente para a direita e as mãos postas à direita. Veste túnica também branca envolvida por um manto azul. A seus pés (um dos quais está aparente sobre as nuvens cinzas) estão três anjos que portam faixas rosas e azuis. Raios e estrelas brancas aparecem por trás da sua cabeça, contornados por nuvens em tons de cinza. Há querubins à sua direita, em número de seis e dois anjos e um querubim à sua esquerda. Raios brancos ao alto dão grandiosidade à aparição de Nossa Senhora. Há uma maior leveza nesta parte central pela ausência de áreas cumuladas de adornos. A forma do quadro recortado é mais alongada do que o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário no Tijuco, segundo Del Negro é uma forma mais adequada aos “*temas ascensionais*”³³⁷. Assim este autor descreve a figuração da Virgem:

Composição estruturada na simetria ponderada, com a figura da Imaculada Conceição esbelta, elegante, em pé sobre um maciço rochoso de nuvens brancas, sombreadas com sépia. Os anjos não se dispõem regularmente em elipse em torno da Virgem; especialmente nos lados, eles e os querubins estão sobre nuvens que deixam espaços vazios. Anjos movimentados, composição mais graciosa, menos regular, menos sobrecarregada do que a do Rosário de Diamantina.(...) Não segue as estampas usuais da Imaculada Conceição.³³⁸

³³⁶ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. Pág. 82.

³³⁷ *Idem, ibidem*. Pág. 83.

³³⁸ *Idem, ibidem*. Pág. 83.

Na figura 49 pode-se visualizar o quadro central:

Figura nº 49. Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto de Magalhães.



As falsas colunas que limitam a trama arquitetônica lembram aquelas da igreja de Nossa Senhora do Carmo do Tijuco, não configurando, no entanto, repetição das colunas verdadeiras do retábulo-mor como acontece nesta última, uma vez que aqui as colunas pintadas são mais sofisticadas do que as verdadeiras.

Destacam-se nesta capela quadros parietais em harmonia com a pintura do forro. Estes quadros estão assim dispostos: à esquerda de quem entra está a anunciação junto ao altar-mor; a visitação a Santa Isabel e finalmente o nascimento de Jesus. À direita de quem entra está a fuga para o Egito junto ao altar-mor, a circuncisão e finalmente a visita dos reis magos. Segundo Del Negro, também estes quadros revelam as mãos do guarda-mor³³⁹. Quadros e enquadramentos foram recobertos por verniz o que escureceu as pinturas de uma maneira geral, perdendo-se a possibilidade de, sem um devido restauro, identificar-se as cores como foram ali colocadas.

Igualmente digno de nota é o conjunto escultórico dos retábulos que, a um tempo seguem a mesma linha dos retábulos que foram elaborados em toda a região diamantina (nos quais o douramento e o tratamento da policromia valorizam a simplicidade das linhas) e recebem uma característica bastante peculiar, única nas Minas Gerais (pela utilização de fragmentos de elementos arquitetônicos como: anjos, folhas, flores, angras e conchas, misturados em frisos e folhas brunidas e em ouro fosco)³⁴⁰.

Segundo Santos esta seria considerada uma das obras mais importantes do artista bracarense pelo fato de significar o que ele chama de uma evolução tanto no desenho da perspectiva quanto na paleta das cores. Quanto à perspectiva a evolução ficaria por conta da substituição das linhas retas e das formas volumosas existentes nas quadraturas dos forros das igrejas do Carmo e do Rosário do Tijuco por linhas curvas e elementos arquitetônicos mais leves. Quanto às cores, os marmorizados se tornariam menos monocromáticos e a paleta mais rica³⁴¹.

A ausência de documentação impediu o conhecimento a respeito da existência de uma possível irmandade no Rio Manso. Não se sabe se José Soares teria tido uma atuação mais profícua naquele arraial. Pode-se supor, da mesma forma que no Tijuco, que ele tenha sido responsável pelo conjunto da obra da capela, tanto do ponto de vista arquitetônico, quanto das tarjas, das pinturas parietais e do forro. Percebe-se uma

³³⁹ *Idem, ibidem*. Pág. 82.

³⁴⁰ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

³⁴¹ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

semelhança entre os rostos da Virgem da Conceição e das outras pintadas no Tijuco, novamente no que refere à suavidade das expressões. Quer as inovações existentes neste conjunto signifiquem uma evolução no modo de pintar do bracarense, quer não, o que interessa nesta abordagem é perceber o apreço do artista pela arquitetura fingida. Apreço que se manifesta pela presença constante da falsa arquitetura tanto nas pinturas pelas quais ele respondeu, como naquelas feitas sob a influência destas, por mãos menos hábeis, como repercussão do seu trabalho. Del Negro aponta a data da pintura simplesmente como anterior a 1787³⁴², e, portanto não se pode precisar se há ou não uma diferença temporal significativa com relação às outras pinturas que ficaram ao seu cargo na segunda metade do século XVIII, um intervalo de tempo que apontasse para uma mudança evolutiva de sua pintura, como algo que se consagrasse ou se confirmasse em pinturas posteriores. São questões não resolvidas sobre as quais não se pode lançar luz neste momento. Contudo, uma vez mais se ressalta a utilização da técnica de ilusionismo como intencionalidade persuasória, mantida na perseverança da manutenção da falsa arquitetura apesar de modificações ocasionais. O mesmo se verá a seguir no povoado de Inhaí.

1.2- Capela de Santana do Inhaí.

O antigo arraial de Santana do Inhaí encontra-se localizado no distrito do Inhaí, pertencente ao município de Diamantina. O distrito foi criado em 1853 e está situado à margem do Rio Caeté Mirim, supostamente o local onde teriam sido encontrados os primeiros diamantes da região³⁴³.

Inexistem documentos relativos a esta capela, quer seja da sua construção, da possível existência de uma irmandade religiosa, quer seja relativa à pintura do forro da capela-mor. A pintura é também apontada por Del Negro como anterior a 1787³⁴⁴ e a

³⁴² DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. Pág. 82.

³⁴³ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

³⁴⁴ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

edificação por afirmada por Santos como sendo seguramente da segunda metade do século XVIII³⁴⁵.

Assim como a igreja de Rio Manso, esta capela situa-se em um espaço amplo, tendo um adro estremado por uma mureta em alvenaria de pedra. A planta compõe-se de nave, capela-mor, uma sacristia de cada lado, contíguas à parede da capela-mor que se abre para a nave. Possui uma porta almofadada na fachada e na altura do coro há duas sacadas com balaustradas de madeira torneada, encimadas centralmente por um óculo. O conjunto ornamental do interior da capela compõe-se de retábulo-mor e forro da capela-mor; e retábulos colaterais e forro da nave. Luiz Jardim atribuiu a pintura da capela-mor a José Soares de Araújo em artigo publicado em 1940. Assim este autor se expressa a respeito da obra em questão:

A pintura da pequena igreja de Sant'ana é de todas a mais clara, mas sempre envolvida de tons de cinza, como a disfarçar a festa das cores. (...) ele foi muito pouco figurista, evitou quanto pôde as formas abstratas e preferiu a ornamentação naturalista, facilmente compreensíveis: balcões, nichos, entablamentos, cartelas, guirlandas. Suas poucas figuras são bem desenhadas, as da igreja do Inhaí salientado-se entre as demais, mas sempre inexpressivas e paradas³⁴⁶.

Mesmo sem comprovação documental, Del Negro também confirma a autoria da pintura da capela-mor de Santana do Inhaí na sua obra de 1978:

O guarda-mor J. Soares de Araújo pintou perspectivas arquitetônicas maciças, pomposas, ricas, minuciosamente desenhadas, cujos interiores principescos contrastavam com a nudez das paredes igrejas diamantinenses. Trazia à cena consolos, ricas ordens arquitetônicas, abundância de ornamentos superpostos, vãos encerrados por caixilhos de vidro, ambientes paramentados festivamente, com profusão de festões de flores naturais.(...) A pintura desta capela oferece

³⁴⁵ SANTOS, Antônio Fernando B. *Ibidem*.

³⁴⁶ JARDIM, Luiz. A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina. *In* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 4, P. 155-177. 1940. Pp. 173-174.

todas as características do guarda-mor embora tenha sido inteiramente lavada pelas águas das chuvas”³⁴⁷.

Ao forro da capela-mor, retangular e em abóbada de berço, tabuado de madeira lisa, o bracaraense confere a forma exímia de uma cúpula. O seu arrojado projeto pictórico é composto ainda por balcões que avançam para o interior da capela e vão envidraçados que ilusoriamente se projetam para fora da edificação. O que torna esta pintura bastante especial é a existência desta falsa cúpula, conseguida com a redução do espaço pictórico da área do forro: “*O artista joga os pilares de sustentação da arquitetura para cada um dos vértices do quadrado, fazendo a sustentação de uma cobertura de formato losangular*”³⁴⁸. Neste espaço losangular está o quadro central recolocado contornado por molduras em forma circular, com a representação dos esposais de Nossa Senhora e São José. O santo está à direita vestido de túnica roxa e manto em tom de ocre, tendo na mão esquerda um livro enquanto coloca a aliança na mão direita de Nossa Senhora que está vestida de azul e branco e traz uma coroa de flores. Três figuras aparecem ao fundo: Santana, São Joaquim e um sacerdote. É uma visão reduzida que não contrasta com as cores e tons da trama da quadratura, sendo harmônica com o conjunto da pintura. Em cada um dos quatro lados do forro apresenta-se o balcão em curva, característica marcante do artista bracaraense. Sobre o coroamento desses balcões em curva há grandes cartelas decoradas com guirlandas de flores, palmas e querubins, que interrompem sua continuidade. Nessas cartelas aparecem os símbolos das antífonas de Nossa Senhora, quais sejam a palmeira, a oliveira, o cipreste e a rosa com as inscrições em latim que também foram pintadas nas igrejas de São Francisco e de Nossa Senhora do Rosário no Tijuco, como exposto acima.

Especialmente nesta pintura encontram-se vão com caixilhos de vidros que são ilusoriamente projetados para fora da capela, atrás dos balcões, ampliando o espaço por ilusão de ótica conseguida com perspectiva, formando a cobertura em semicírculo de parte da falsa cúpula. Há representações de dois *putti* em cada uma das quatro conchas que aparecem nos cantos da base da qual surgem os pilares.

³⁴⁷ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. Pág. 87.

³⁴⁸ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág. 116.

O forro da nave central apresenta uma tarja emoldurada por frisos castanhos, ornada com palmas, rocalhas, guirlandas, vasos de flores e elementos sugestivos da linguagem rococó. Ao centro está a figura de Santana assentada em uma cadeira, ensinando a Nossa Senhora que está em pé ao seu lado esquerdo. Meninos segurando flores e guirlandas coloridas ocupam as laterais. Carlos Del Negro atribui também esta pintura ao guarda-mor e assim a descreve:

Grande tarja central sobre o fundo branco, muito pesada porque nela predomina a cor térrea bruna, em desarmonia com as cores suaves dos anjos. (...) Molduras laterais dos quadros são retilíneas, frias, que contrastam com os consolos, enrolamentos e concheados que lhe são agregados.³⁴⁹

Estudos mais recentes e análises comparativas identificaram nesta pintura, como sendo de autoria de Caetano Luiz de Miranda, os *putti* que estão nos concheados das bases dos pilares da capela-mor deste mesmo templo.³⁵⁰ Esta tarja central, embora não se utilize da quadratura, tem uma técnica ilusionista sofisticada. Quando vista do coro, a pintura assume uma tridimensionalidade notável, como se pode verificar na figura abaixo de número 50:

³⁴⁹ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978. Pág. 89.

³⁵⁰ SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado. Pág 118.

Figura nº 50: Tarja central da nave de Santana do Inhaí. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando



Se por um lado – como dito por Del Negro – a urdidura da trama arquitetônica vai ao encontro do que fora usual para José Soares de Araújo, a existência desta falsa cúpula torna magistral a ampliação ilusória dos espaços e confirma uma vez mais a escolha deliberada deste artista pelo arrebatamento propiciado pela criação do falso, como se pode notar nas figuras de número 51 e 52:

Figura nº 51: Desenho de Falsa Arquitetra da cúpula da capela de Santana do Inhaí. De autoria de Antônio Fernando B. Santos.

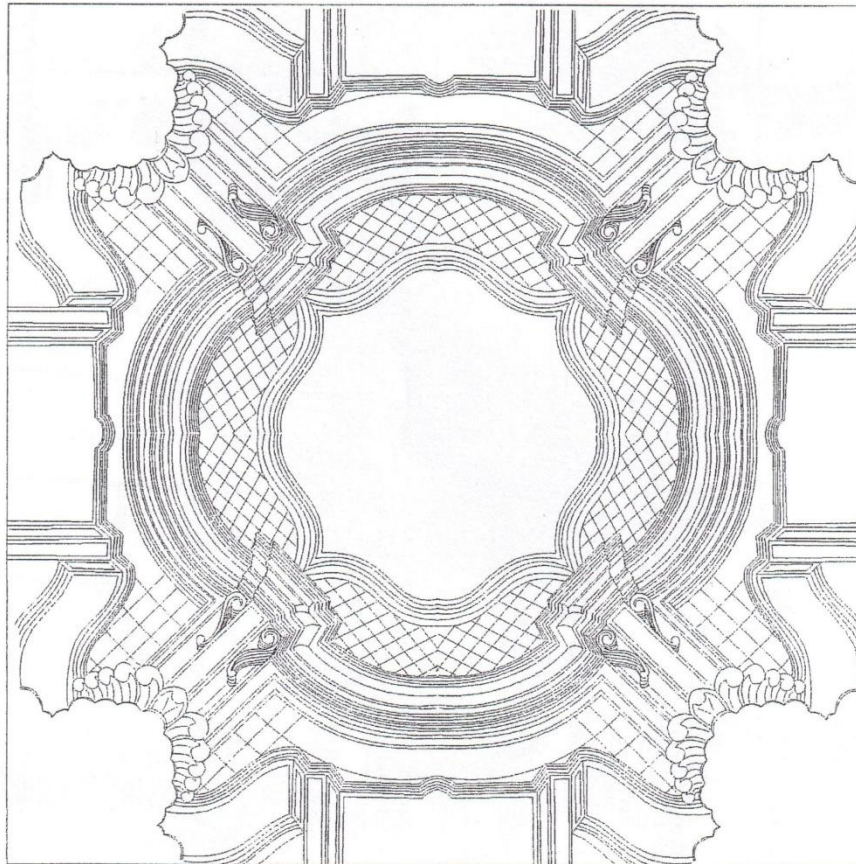
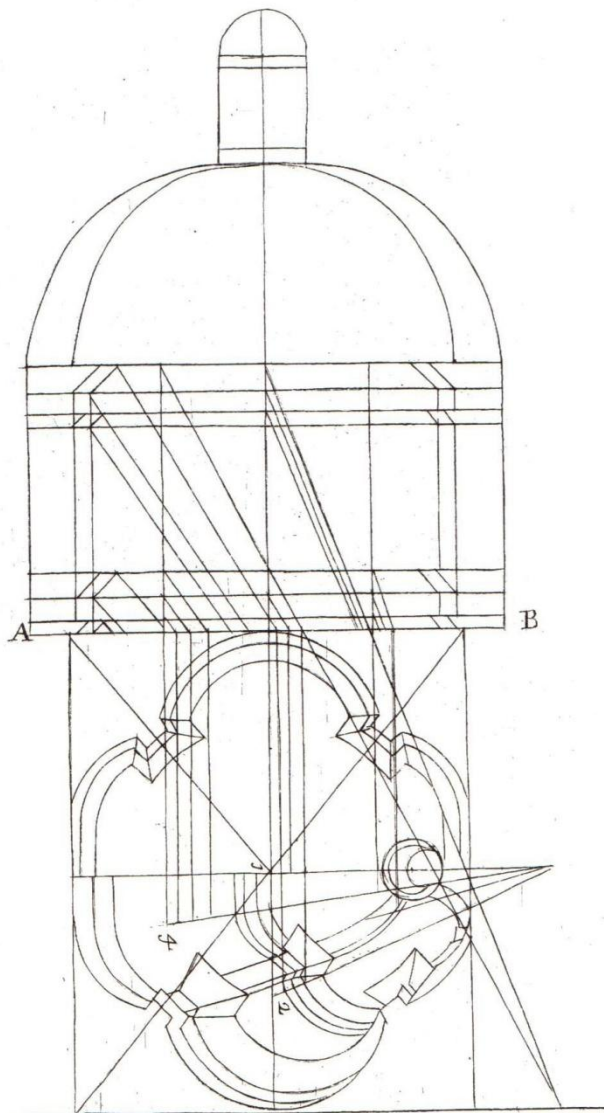


Figura nº 52: Capela-mor de Santana do Inhaí. Foto: Eduardo Orlando



Esta falsa cúpula, de deformação perspéctica muito pequena por ser a capela pequena e o teto relativamente baixo, nos remete à figura de Andrea Pozzo para cúpulas de diferentes formas. Veja-se detalhe da figura na imagem abaixo:

Figura n° 53. Pozzo, Andrea. Prospettiva de Pittori e Architetti. Parte Seconda. Figura 54. Detalhe.



Capítulo 2: Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco: repercussões.

2.1- Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras:

A igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras, atualmente distrito do Serro possui uma pintura no forro da capela-mor, apontada por Del Negro³⁵¹ como tendo sido executada por um discípulo anônimo de José Soares de Araújo. Contrariamente ao que afirma Luiz Jardim³⁵², o artista bracarense teve influência e repercutiu entre outros pintores na região. Del Negro aponta ainda a ornamentação da torre da capela-mor de Santo Antônio do Norte e do forro da Igreja do Senhor do Bonfim no Tijuco, ambas anônimas, como exemplos de influência do guarda-mor. Este autor fixa 1787 como data da execução da pintura, no entanto não há documentos a este respeito. Apesar de perceber reminiscências de elementos empregados na igreja do Carmo no Tijuco e nas capelas-mores de Inhaí e Couto de Magalhães, Del Negro afirma que esta pintura possui uma “*policromia agressiva*” e as “*formas arquitetônicas e ornamentais bastardas*”³⁵³. Nas suas palavras:

A arquitetura pintada constitui-se de um pano de muro em cada cabeceira das paredes laterais, onde está figurado um evangelista; delimita-o uma ordem arquitetônica apoiada sobre um consolo saliente do muro (imitação do Carmo de Diamantina)³⁵⁴.

Pode-se perceber estes elementos existentes à imitação do Carmo na imagem abaixo, de número 52:

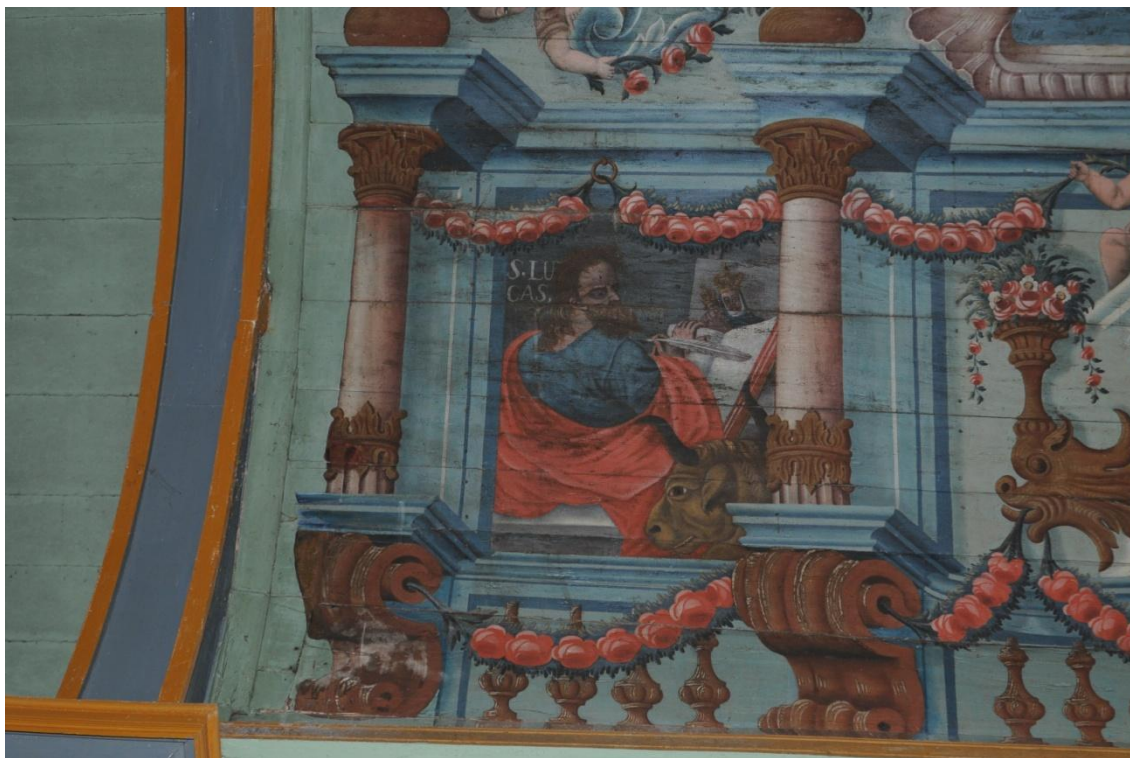
³⁵¹ DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

³⁵² JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional . Nº 3. Rio de Janeiro, 1939.

³⁵³ DEL NEGRO, Carlos. *Ibidem*. Pág. 228.

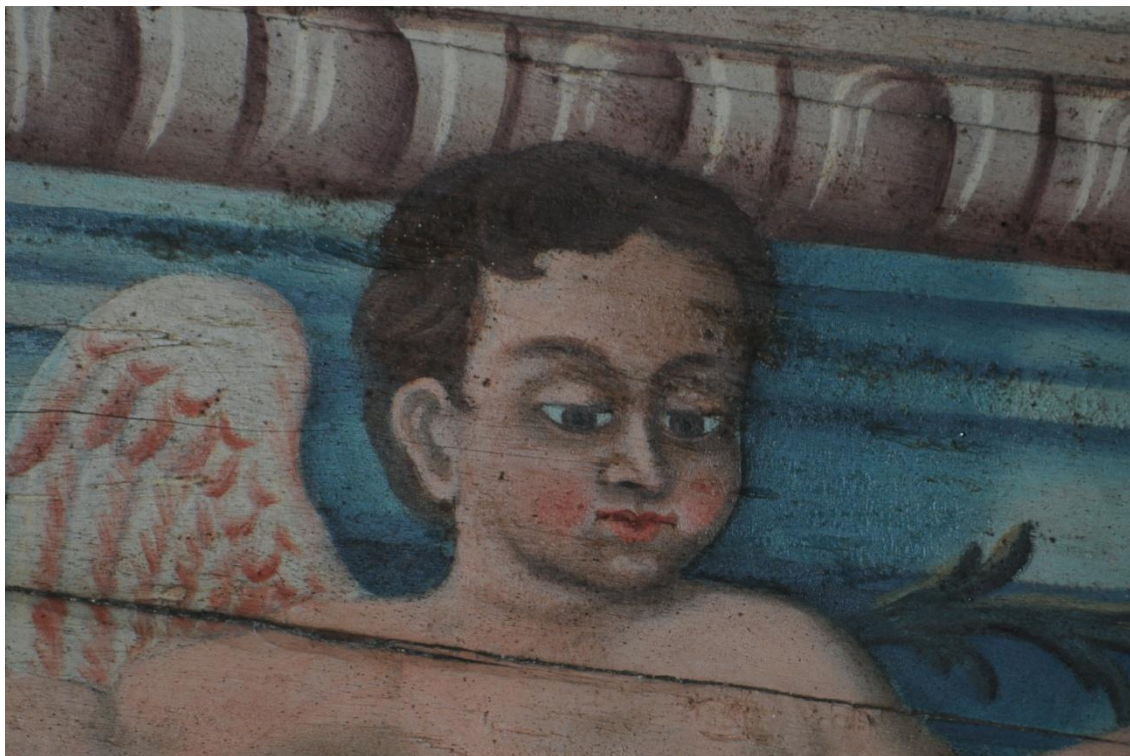
³⁵⁴ *Idem, ibidem*. Pág 228.

Figura nº 54: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando



Nesta imagem, na qual se percebe o evangelista Lucas, pode-se também identificar a manutenção dos elementos de falsa arquitetura sempre presentes nas pinturas do bracarense. As mísulas em tons de terra, entre as quais está a balaustrada torneada da qual pendem festões de rosas vermelhas. Sobre as mísulas estão as colunas e ordens arquitetônicas e sobre estas um entablamento cuja solução perspéctica é pouco eficiente, tanto quanto o conjunto é pouco refinado. Mesmo as rosas dos festões e os vasos de flores, ornatos tão comuns na pintura do guarda-mor, perdem qualidade e carecem de erudição. O tratamento das cores e as figurações humanas tem elaboração menos requintada do que a pintura do bracarense, mesmo aquelas nas quais se identificam as presenças de outras mãos. As soluções de expressões faciais sugerem um trabalho de algum pintor sem formação doura, como se pode verificar no detalhe da figura de número 55:

Figura nº 55: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G.
Detalhe. Foto: Eduardo Orlando.



No quadro central, recolocado e bidimensional, o discípulo do guarda-mor pintou São Gonçalo de túnica branca e manto preto, tendo nas mãos o cajado e um evangelho de capa vermelha. Em torno da sua cabeça aparece uma auréola plana e amarela. Está contornado por nuvens pouco convincentes que não dão a impressão etérea ou de profundidade. A expressão facial do santo padroeiro, estática e pouco emotiva, parece a mesma em todas as figurações deste teto, também ele construído em abóbada de berço e tabuado liso como todos os outros da região:

Figura nº 56: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Tarja Central. Foto: Eduardo Orlando.



Digno de nota é a renitente permanência da arquitetura fingida, o que sugere que o apreço do artista português pelo engano do olho foi também passado para os seus

discípulos que, mesmo sem o apuro de técnica do mestre, primaram pela manutenção deste elemento persuasório. Igualmente se pode identificar aqui elementos que remetem ao ambiente teatral como o pano de muro central que é adornado com um balcão de balaustrada de onde se eleva um frontão com uma enorme concha, com anjos que se assentam sobre o corrimão, como se pode verificar na figura abaixo:

Figura nº 57: Igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro. Detalhe. Foto: Eduardo Orlando



Assim, engano do olho e ambiente teatral foram usados como elementos persuasórios herdados do guarda-mor, mesmo na distante São Gonçalo do Rio das Pedras (a distância não tão grande de 24 quilômetros é enormemente acentuada pela dificuldade do acesso por estrada altamente acidentada) por discípulos cujos nomes não se pode conhecer.

2.2 - Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco:

“*Sim...eu renuncio...e o que eu desejo é o que acontecerá*”.³⁵⁵ Assim fala Prometeu acorrentado na tragédia de Ésquilo. A previsão do futuro é desde os primórdios da humanidade um saber desejado e altamente sedutor. De diferentes formas os mitos representam a busca do ser humano pela revelação do seu futuro pessoal ou coletivo. A existência mitológica de oráculos e de entidades com esta função é uma das maneiras recorrentes da busca do homem pelo saber dos acontecimentos porvindouros e atravessou tempo e espaço sobrevivendo a imensas transformações históricas e se adaptando a diferentes culturas e lugares.

Trata-se aqui de compreender o aspecto persuasivo das profetisas sibilas, que da antiguidade clássica chegaram às pinturas do Tijuco no século XVIII.

As sibilas são figuras da mitologia Greco-romana. São sacerdotisas de Apolo e têm a seu cargo dar a conhecer os oráculos deste deus. Coletâneas de oráculos sibilinos circularam ainda nos primórdios da idade helenística. Desde cedo, os oráculos tinham uma função de propaganda religiosa e política³⁵⁶. As sibilas não foram as únicas figuras de profetizas da Ásia menor³⁵⁷. Havia no mundo antigo, ao menos dois tipos principais de oráculos: aquele que dava respostas a perguntas específicas feitas por indivíduos singulares, como por exemplo, o famoso oráculo de Delfos; e aquele que fazia previsões para iluminar o mundo em geral. É nesta última categoria que entram os oráculos sibilinos. Apesar de as respostas délficas e dos oráculos desse tipo serem um tanto vagas e ambíguas, era necessário certo grau de precisão para que fossem de alguma utilidade prática. Os oráculos sibilinos, ao contrário, não tinham a desvantagem de ter que dar uma resposta precisa. A sua força não estava na exatidão, mas ao contrário, na sua imprecisão³⁵⁸. Estes oráculos chegaram até os nossos dias, não só em meios eruditos, mas também em meios populares e camponeses. Recordações e vestígios dessas figuras

³⁵⁵ ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Ebook disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf> Acessado em 21/04/2013.

³⁵⁶ PERETTI, Aurelio . *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.

³⁵⁷ STONEMAN, Richard. *The Ancient Oracles Making the Gods Speak*. New Haven/London: Yale University Press. 2011.

³⁵⁸ PARKE, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992.

antigas podem ser encontrados de maneira degenerada, transformada e até quase irreconhecível, todavia, ainda vivos, em tradições orais de meios campestres na Europa. A exemplo disso pode-se citar a crença outrora existente na Itália de que os gatos negros possuíam um osso a mais do que os outros gatos não negros. Quem encontrasse esse osso e o pusesse na boca, ficaria invisível aos olhos dos outros. Teria então “encontrado a Sibila”³⁵⁹.

O mito das sibilas se presta a diferentes funções e se adaptou a diversas culturas em épocas distintas. Por fazerem parte de uma forma particular de literatura apocalíptica (remontando ao século VII a.C.) na qual se visavam a propaganda e a defesa “contra os de fora”, os oráculos das sibilas se prestavam à promoção política e religiosa em meio judaico-cristão. Assim, por meio de lamentações sobre o futuro de cidades e povos e anúncios do fim do mundo (afins aos intimidantes vaticínios dos profetas veterotestamentários) testemunhavam a favor das religiões monoteístas³⁶⁰.

Os oráculos sibilinos, adaptados pelos judeus, foram adotados pelos cristãos a partir da segunda metade do século II d.C. Em função da sua temática, forma e intenção tornaram-se apropriados para a afirmação do cristianismo diante da hostilidade romana. Virgílio menciona as sibilas em *Éclogas* e *Eneidas*. E Ovídio em *Metamorfoses*. O processo de cristianização dessas figuras pagãs fez com que suas profecias fossem associadas a profecias messiânicas da vida, morte e ressurreição de Cristo. Constantino, primeiro imperador cristão, na sua mensagem para o I Concílio de Niceia³⁶¹, interpretou a passagem das *Éclogas* como uma referência à vinda do Cristo. A partir de então a representação das sibilas foi possível em diferentes linguagens artísticas.

Varrão³⁶², ainda no século I a.C., instituiu em sua obra dez sibilas, desta maneira arroladas em ordem de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cuma, Helespontica, Frígia e Tiburtina. Descrever o conteúdo das primeiras profecias das sibilas gregas e traçar o desenvolvimento dos seus oráculos até os nossos dias traria

³⁵⁹ FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.

³⁶⁰ ALVES, Célio Macedo. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. In *Imagem Brasileira n°3*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 155-163, 2006.

³⁶¹ O Primeiro Concílio de Niceia foi um concílio de bispos cristãos reunidos na cidade de Niceia da Bitínia (atual İzmit, Turquia), pelo imperador romano Constantino em 325 d.C.. O concílio foi a primeira tentativa de obter um consenso da igreja através de uma assembléia representativa de toda a cristandade.

³⁶² Varrão, Marcus Terentius Varro, teria vivido de 116 a 27 A.C. Suas obras desapareceram quase totalmente e são conhecidas por meio de citações de Cícero e Santo Agostinho.

um problema particularmente difícil: o texto original das suas profecias foi quase totalmente perdido e as suas origens devem ser deduzidas de poucos documentos restantes – a maior parte dos quais de momentos muito posteriores – e de citações de autores porvindouros³⁶³. Assim a inviabilidade da abordagem das primeiras manifestações das sibilas dá lugar ao enfoque da forma já desenvolvida da profecia na coletânea hoje conhecida como *Oracula Sibyllina*. São doze livros que apresentam uma mistura das formas gentílica, judaica e cristã, datados do período entre 140 a.C. e o século III d.C. Esses doze livros restantes são numerados de 1 a 8 e de 11 a 14. Os livros 9 e 10 se perderam e o 7 encontra-se muito danificado. O autor anônimo dessa coletânea informa no prefácio que recolheu o material de diversas fontes. Pode-se identificar aí uma insistência na importância espiritual do estudo desses escritos gregos que tratam de Deus e de temas religiosos edificantes em total contraste com a literatura pagã. Isso faz supor que ele tenha deliberadamente excluído material não cristão. Ainda que alguns autores modernos pensem que não tenha se tratado de um autor cristão, mas, do Egito ou de Alexandria, de comunidades de hebreus helenizados³⁶⁴, a ênfase frequentemente posta sobre o monoteísmo e sobre a pureza moral teriam assegurado ao leitor cristão a sua atitude religiosa diante do paganismo³⁶⁵. Entre as diferentes supostas origens dos livros dessa coletânea, pode-se identificar o livro 8 como sendo exclusivamente de origem cristã. Composto por 500 versículos, é o livro mais utilizado e citado na antiguidade cristã. Inicia com 216 versículos de lamento contra Roma aos quais se segue o desenvolvimento de uma escatologia cristã. O autor de *Oracula Sibyllina* recolhera o *corpus* de sua obra de Lactâncio que escrevera Instuições Divinas duzentos anos antes, no início do século IV. Também ele se reportava à lista de 10 sibilas estabelecida por Varrão³⁶⁶ (Parke 1988:37-66).

Diferentes escritores cristãos se reportaram aos oráculos das sibilas, tanto os de origem pagã, quanto judaica ou cristã. Dentre eles, podemos citar os padres da Igreja que os citam em suas obras desde o século II: São Justino, Atenágoras, Taciano, Clemente de Alexandria, Eusébio e Santo Agostinho, dentre outros (Alves 2006:155-163). Destaca-se entre todos Lactâncio, já acima citado. Ele coloca na boca das sibilas

³⁶³ PARKE, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992

³⁶⁴ PERETTI, Aurelio . *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.

³⁶⁵ PARKE, Herbert William. *Ibidem*.

³⁶⁶ PARKE, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992

previsões do nascimento, dos milagres, da paixão, da morte, ressurreição e última vinda de Jesus Cristo.³⁶⁷

Data da Idade Média a obra que primeiro inspirou a figuração das sibilas no mundo cristão em pinturas e esculturas. Trata-se do *Speculum Mundi* de Vincent de Beauvais, que no século XIII acolhe também as 10 sibilas instituídas por Varrão. Em um primeiro momento, os artistas se contentaram em representar duas das 10 sibilas: a Eritrêia especialmente na arte francesa e a Tiburtina na arte italiana. Esta última, pelo fato de que em uma lenda ali recorrente, ela teria concedido ao imperador Otaviano a visão da Virgem com o menino Jesus ao colo. A representação e encenação desta lenda se davam desde os fins do século XII. Dada a proximidade dos seus vaticínios com aqueles dos profetas do antigo testamento, as sibilas de sólito foram representadas ao lado destes. É improvável que a arte cristã tenha representado as sibilas ao lado dos profetas antes do século XI. A figuração da Sibila Pérsica, juntamente com os profetas, aparece pela primeira vez na Igreja de Santo Ângelo in Formis em Cápua, na Itália, igreja fundada em 1058. Seguida do Mosaico de Santa Maria in Aracoeli (1130-1138) nas portas de Ghibert e dos afrescos de Rafael³⁶⁸.

Em 1465 houve na Itália a impressão do livro de Lactâncio, Instituições Divinas. Seguida de uma espantosa quantidade de seis edições no mesmo século. Isso mostra o quão esse tema foi popular e amplamente utilizado nas artes figurativas, especialmente nos círculos humanistas. As profecias cristianizadas de Lactâncio foram tomadas como base para pinturas e esculturas. Notadamente, na Catedral de Ulm, são esculpidas nove sibilas entre 1469 e 1474, cujas inscrições foram em sua maior parte retiradas das Instituições Divinas. O renascimento foi especialmente pródigo em figurações onde se observavam as aquiescências entre temáticas profanas e mitológicas e a História Sagrada. Um dos temas prediletos do humanismo foi a existência das sibilas na antiguidade clássica, prenunciando o nascimento, a paixão e morte e a ressurreição de

³⁶⁷ Enquanto, como citamos, Herbert William Parke afirma que Lactâncio escrevera 200 anos antes das *Oracula Sibyllina*, A. Diez Macho afirma que Lactância retira a maioria de suas passagens do livro oitavo desta coletânea.

³⁶⁸ FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.

Jesus. Assim, se produziu sobre este tema uma literatura moralizante, parangonas e artes plásticas³⁶⁹.

Também na Itália, em 1481, surgiu outro livro que suplantou o de Lactâncio e introduziu novos elementos na temática sibilina: *Dicordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* do dominicano Felippo Barbieri. Entre as dissertações sobre os santos padres Agostinho e Jerônimo, há tratados de outros temas, onde se encontra um consagrado às sibilas e aos profetas que concordam em anunciar a vida de Jesus Cristo. Este tratado teve imensa importância e exerceu grande influência na arte europeia, principalmente no que concerne às figurações dos 12 profetas do antigo testamento e das sibilas. Isso porque Barbieri aumenta para 12 o número das sibilas incluindo Agripa e Europa às 10 profetisas da lista de Varrão e Lactâncio. Ainda mais importante do que a modificação do número de sibilas foi o estabelecimento de um modelo concreto para escultores e pintores. Barbieri instituiu atributos específicos, idade, aspectos, costumes determinados. Esta foi a fonte iconográfica para Michelangelo em suas sibilas pintadas na Capela Sistina entre 1508 e 1512, o que atesta a sua importância. Foi a partir da disposição de Barbieri, fazendo corresponder a cada uma das sibilas um profeta, que Michelangelo realizou sua obra. Ressalta-se ainda que no livro de Barbieri as profecias atribuídas a cada uma das sibilas divergem daquelas encontradas no livro de Lactâncio. Fato sugestivo de que o dominicano tenha bebido em outra fonte que não os *Oracula Sibyllina*. É a partir de Barbieri que Antônio de Souza Macedo estabelece os nomes e as profecias das sibilas presentes no seu livro Ave e Eva, apenas colocando a Cuméia em lugar da Européia³⁷⁰.

Em Portugal a tradição das sibilas é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. No caso da literatura, antes de Antônio de Souza Macedo, o Auto da Sibila Cassandra de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco nesse sentido. Há aqui uma mistura das figuras pagãs com as do Novo Testamento e do Antigo Testamento: a sibila Cassandra é filha do rei Príamo, de Tróia, que na tradição grega também possuía o dom da profecia. Os profetas Moisés, Isaías e o rei Salomão são seus tios. Este último, o

³⁶⁹ SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur . O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. *In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 3: 211-238, 2004.

³⁷⁰ ALVES, Célio Macedo. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. *In Imagem Brasileira n°3*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 155-163, 2006.

convicto pretendente à mão de Cassandra. São suas tias as sibilas Eritréia, Pérsica e Ciméria. Todos são a favor do casamento entre Cassandra e Salomão, mas ela se recusa por saber que o Salvador nasceu de uma virgem. As sibilas estão presentes também nas peças do mesmo autor, a saber, a Farsa da Lusitânia e a Exortação da Guerra³⁷¹. Diferentemente destas, Ave e Eva é já uma obra do século XVII, época em que a península ibérica passava por uma “onda de profetismo” de influência tanto muçulmana quanto israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram ainda por algumas décadas naquele século³⁷². Não se pode esquecer que as sibilas tiveram uma força considerável na Espanha exatamente no momento em que esta manteve Portugal subjugado política e culturalmente por mais de meio século. Assim se explicam a incidência considerável de pinturas de sibilas na América espanhola, notadamente no México, no Peru e em Santelmo na Argentina³⁷³.

No que diz respeito à pintura, há em Portugal nada além de um ciclo de sibilas na igreja de Nossa Senhora de Machede, em Nossa Senhora de Machede, aldeia na zona rural do Alentejo. Essa pintura mural está parcialmente danificada por repinturas e acréscimos setecentistas. Ainda assim, pode-se identificar a lógica narrativa de um programa simbólico de intencionalidade catequética que complementa a estrutura austera da arquitetura interna³⁷⁴. O projeto da pintura, assim como o programa integral de ornamentos da igreja, deveu-se a Pero Vaz Pereira, que, na segunda década do século XVII, possuía uma sólida formação humanista e italianizante. A tarefa de afrescar as paredes da igreja ficou a cargo de um pintor anônimo que cerca de um século depois, cumpriu à risca o programa de Pero Vaz. Nas figuras abaixo de número 58 e 59 se podem ver exemplares das sibilas de Nossa Senhora de Machede:

³⁷¹ SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur . O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. *In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 3: 211-238, 2004.

³⁷² FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo: Hicitec, 1997.

³⁷³ BAUZÁ, Francisco Hugo. Il mito della sibilla e le sibille di San Telmo. *In Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze* 8: 83-91, 2004.

³⁷⁴ SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur . *Ibidem*.

Figura nº 58: Sibila. Capela de Nossa Senhora de Machede. Portugal. Foto: JB PHOTO - Évora



Figura nº 59: Sibila. Capela de Nossa Senhora de Machede. Portugal. Foto: JB PHOTO - Évora



O problema da autoria dessas sibilas não está resolvido e talvez possa ser elucidado em um futuro trabalho de limpeza e restauro. Também a base iconográfica dessas sibilas de Nossa Senhora de Machede (em número de oito, apenas seis visíveis e intercaladas por profetas e reis) permanece um mistério. Pode-se supor que a série de estampas de Crispín van der Passe, editada em Colônia em 1601 e que teve muita difusão na península ibérica, tenha servido de inspiração para as sibilas aí pintadas. Essa

inspiração é amplamente comprovada no universo espanhol. Abaixo se pode visualizar uma das estampas de van der Passe na figura de número 60:

Figura nº 60: Sibila Pérsica. Crispin van der Passe, 1601



Em Portugal, como se vê, a representação plástica das sibilas não teve muita fortuna se comparada com o restante da Europa, apesar de que, como nos informam Serrão e Goulart³⁷⁵, Francisco de Holanda³⁷⁶ (que conhecia Lactâncio) teria tido grande

³⁷⁵ SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur . O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. *In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 3: 211-238, 2004.

admiração por encontrar uma inscrição da Sibila de Delfos no Monte da Lua em Sintra que pressagiava a expansão portuguesa para as terras do Oriente. Excetuando-se referências literárias e humanísticas, as sibilas não inspiraram nem os artistas, nem os mecenas portugueses na Idade Média e nem tampouco na idade moderna.

Se assim foi em Portugal, é de se imaginar que no Brasil também as sibilas não tenham encontrado figurações numerosas. Precisamente por isso o ciclo das sibilas existente no Arraial do Tijuco é bastante intrigantes.

É na capela de Nosso Senhor do Bonfim, que, rodeadas por colunas paranínicas³⁷⁷ se encontram quatro sibilas: Tiburtina, Délfica, Líbica e Frígia. As figuras estão representadas em meio corpo como aquelas das estampas de Var der Passe. No entanto, as semelhanças terminam aí. Seus atributos não se encaixam em nenhuma obra literária ou pictórica conhecidas sobre as sibilas, ainda que saibamos que eles podem variar enormemente. Não guardam semelhança alguma com as sibilas portuguesas, ainda que a Frígia, a Délfica e a Líbica estejam também entre elas. As sibilas do Arraial do Tijuco são as únicas até então conhecidas no Brasil. E a raridade dessas profetisas se acentua na medida em que são as únicas figurações de sibilas cristianizadas que não estão relacionadas com profetas, com os apóstolos ou com os evangelistas, mas anunciam a morte e a ressurreição de Cristo. Abaixo pode-se ver as sibilas do Bonfim nas seguintes figuras de número 61 a 64:

³⁷⁶ Francisco de Holanda (1517 a 1585) foi uma das figuras mais importantes do renascimento português. Foi pintor, ensaísta, arquiteto e historiador.

³⁷⁷ Segundo Magno Mello o tratado de Juan de Caramuel Lobkowitz (1606-1682) que traz colunas paranínicas com Cariátides, mostra como eram comuns a utilização ornamental dessas formas, no entanto não foi possível comprovar a sua circulação nem mesmo em Portugal. Cf: MELLO, Magno Moraes. *Tectos Barrocos em Évora*. Casa do Sul Editora: Évora, 2004. Em uma comparação formal, pôde-se verificar que as colunas paranínicas de Lobkowitz são efetivamente distintas daquelas pintadas no arraial do Tijuco.

Figura nº 61: Sibila Déléfica. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.



Figura nº 62: Sibila LÍbica. Capela de Nosso Senhor do Bonfim, Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.



Figura nº 63: Sibila Frígia. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando



Figura nº 64: Sibila Tiburtina. Capela de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina. Foto: Eduardo Orlando



Dito está, desde o princípio dessa abordagem, que ao serem cristianizadas, as sibilas passaram a anunciar a vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo. As profetisas do Tijuco, contornadas por cariátides, anunciam a morte e a ressurreição de Cristo. Contornam o quadro recolocado da pintura da nave central da capela, onde se vê um

descendimento da Cruz, com as mesmas características e recursos estéticos que caracterizam as sibilas. Acrescenta-se a isso, o fato de que os panos de boca do Arraial do Tijuco, usados para cobrir os santos na semana santa até à sexta-feira da paixão, quando se revive a paixão e morte de Jesus, foram todos pintados com figuras das sibilas (foram catalogados nove panos de boca no Patrimônio Nacional). Tanto no século XVIII, como no início do século XIX, as sibilas estavam mais uma vez associadas à temática da morte de Cristo.

Não se pode negar a força persuasiva dessas figuras proféticas desde antes da sua incorporação ao universo cristão. Nesse contexto, em um momento de intencionalidade persuasiva deliberada nas artes sacras, as sibilas aparecem com sua força reificada por estarem relacionadas à morte de Cristo. Aqui, a profecia associada à temática da morte, vê potencializada sua capacidade pedagógica e de convencimento.

Assim, essas figuras clássicas sobreviveram ao longo do tempo, em locais longínquos e inimagináveis, reforçando seu potencial ideológico por meio da sua associação à figuração da morte. Não uma morte qualquer. As figuras clássicas anunciam aqui a morte do Salvador. E recordam ao fiel a sua responsabilidade por essa morte.

Um mistério permanece: como essas sibilas foram parar no longínquo Arraial do Tijuco? O que significa a inusitada figuração do anúncio da morte de Cristo? Quem foi o responsável por essa escolha? Quais as bases iconográficas dessas pinturas? Há fortes indícios de que a escolha da temática das sibilas no arraial do Tijuco tenha partido de José Soares de Araújo. Dentre as bocas de pano sobreviventes do Tijuco, a mais antiga ainda se encontra no templo carmelita. Trata-se de uma sibila Frígia, envolvida em ornatos de falsa arquitetura, com uma expressão pouco solene, com traços mundanos e uma boca quase sensual. Faz imaginar que o artista tenha se inspirado em alguma bela moradora do arraial. Como se pode verificar nas figuras abaixo, de número 63:

Figura nº 65: Sibila Líbica. Pano pintado. Detalhe. Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
Diamantina. Foto: Maria Eugênia Ribeiro



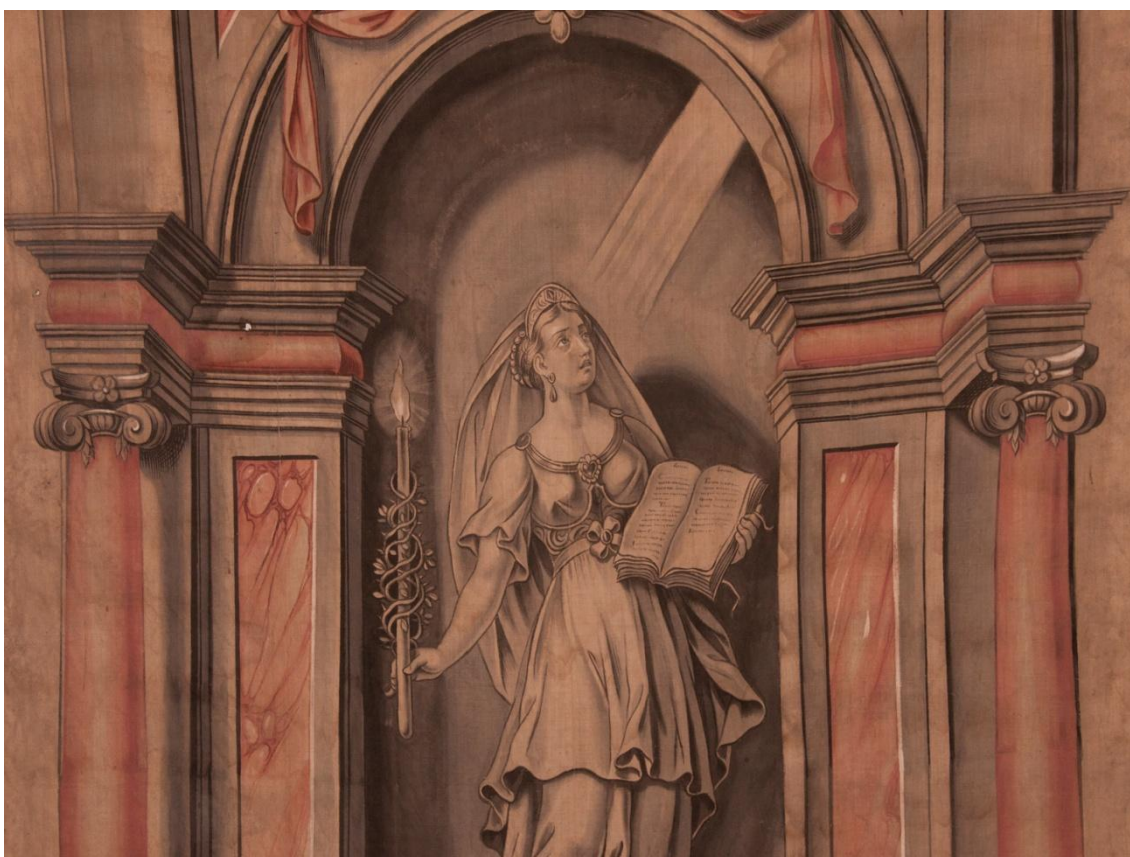
Figura nº 66: Sibila LÍbica. Pano pintado. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. Foto: Maria Eugênia Ribeiro



Os atributos desta sibila, ainda que não tenham sido identificadas suas fontes iconográficas – túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico de abas pontudas, cujo cone está contornado por folhas de louro; na mão uma palma ou cana – repetem-se na sibila LÍbica que está pintada no teto da capela de Nosso Senhor do Bonfim, por um discípulo do guarda-mor. Como se pôde perceber a influência do artista

bracarense em tantas igrejas e irmandades no Tijuco, é de se supor que tenha sido dele a escolha insólita desta figura altamente persuasiva. Até mesmo na igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras, pintada por um seu discípulo fora do Tijuco, existem ainda panos de boca com a pintura de sibilas do final do século XVIII. No princípio do século seguinte, Caetano Luiz de Miranda, discípulo do artista português, pintou duas sibilas para a igreja de Nossa Senhora das Mercês, cuja planta foi de autoria do guarda-mor. Estas pinturas, mais delicadas, como de sóbito acontecia nas figuras humanas deste artista estão atualmente em poder do Iphan em Diamantina. Um exemplo pode-se ver na figura abaixo de número 65:

Figura nº 67: Sibila Ciméria. Detalhe. Pano Pintado pertencente à Igreja das Mercês. Iphan.
Caetano Luiz de Miranda. Foto: Magno Mello



Se aqui só nos quedam perguntas, uma certeza permanece. Profecia e morte são temas amedrontadores: é o anúncio do que nos aguarda inevitavelmente na próxima esquina.

CONCLUSÕES:

Compreender a figura do artista português José Soares de Araújo, não só na sua atividade artística, mas também no que se refere à sua atuação como homem influente da sociedade tijuicana é fundamental para responder a questão que a princípio foi aqui colocada. Mas, não é o suficiente.

Este homem, hábil em diferentes linguagens artísticas, com uma formação erudita trazida da sua terra natal, fez na colônia, provavelmente, muitos papéis ao mesmo tempo. Guarda-mor, pintor, arquiteto, administrador de trabalhos artísticos na igreja, professor de pintura. De família de poucos recursos em Braga, tornou-se abastado, atuante e com uma especial mobilidade entre as esferas sociais, algumas delas habitualmente intransponíveis.

Ao cumprir estes papéis, muitas vezes pode ter sido ao mesmo tempo o comitente e o executor da obra de arte. No entanto, a compreensão desta realidade não se esgota na figura e na atuação influente deste homem. Ele traz para o Tijuco a pintura ilusionista, sem igual na região das Minas. Esta pintura não era propriamente uma cópia de algo que pudesse ter visto em Portugal. Como se demonstrou, há a possibilidade de que esse gosto e esse olhar tenham se educado e se apurado a partir de vivências específicas em Braga. No entanto, algo de uma escolha individual aparece inegavelmente como resultado da elaboração das suas vivências. A memória de Braga está aí identificada, mas, elaborada com as nuances regionais, na medida em que os recursos materiais e humanos do Tijuco foram também definidores neste processo. Claro está que a inusitada escolha pela arquitetura fingida (sem parâmetros muito próximos em Portugal como se demonstrou) e a insólita escolha pelas sibilas tem algo de pessoal do artista. No entanto, deve-se levar em conta que a comunidade na qual ele estava inserido, influenciada pelo que ele lhe oferecia como impacto visual e persuasório, dialeticamente também foi definidora do seu trabalho. Se é correto que o artista cria seu público, é também por ele determinado, sendo ambos elos indissociáveis na urdidura da malha societária. Se a sociedade tijuicana não tivesse aceitado a sua pintura e demandado a continuidade da sua realização, ela não teria se mantido por este tempo e ainda com repercussões na região. À arte persuasiva, corresponde um público que quer ser persuadido.

A sociedade mineira, tijuicana, religiosa, complexa, estratificada, mas com uma certa maleabilidade nos costumes e valores, demandou e permitiu a obra persuasiva das pinturas de José Soares de Araújo. A mentalidade do barroco, ao mesmo tempo trágica e festiva, não tinha ali diante de si o protestantismo a ser combatido. Mas a necessidade do estabelecimento da supremacia religiosa católica em uma comunidade nascente, em um ambiente mais incerto e hostil do que Portugal, cujas ameaças, na ausência das ordens religiosas primeiras e segundas ali proibidas pela Coroa, seriam o esgarçamento das relações sociais pela ausência do controle social exercido pela fé, e a prevalência de religiões africanas.

Assim, a rivalidade entre as agregações religiosas, que aparentemente fragmentariam a Igreja, na verdade mantinha a unidade da crença enquanto abarcava todas as camadas sociais e incorporava em certa medida as religiões africanas nas irmandades e confrarias de negros e mulatos.

As pinturas das igrejas do Tijuco não foram meramente decorativas. Evidentemente, o foram inescapavelmente, também decorativas. Não se trata tampouco da repetição de uma moda ou um gosto português, como foi visto. Nem tampouco a simples prevalência do gosto pessoal do artista, que ao trabalhar com equipes, incorporou e manteve elementos de escolhas dos seus colaboradores. Assim, percebe-se que a primeira pintura que ele fez no arraial não é jamais comparável às outras que vieram depois. Entretanto, as escolhas dos elementos persuasórios com maior ou menor refinamento se mantiveram até mesmo nas pinturas dos seus discípulos.

O engano do olho por meio da arquitetura fingida, ambientes sugestivos da teatralidade festiva do barroco e utilização das sibilas como figuras ao mesmo tempo ameaçadoras e sedutoras, foram os elementos que se mantiveram como marcas inalienáveis do seu trabalho.

A falsa arquitetura persuade, encanta, demanda o observador como coparticipante da obra de arte e, além disto, lhe impõe um lugar. Para que a distorção da pintura funcione como ilusão de ampliação dos espaços é preciso que o observador, chamado a fazer parte do espetáculo pintado, esteja no ponto de fuga, no lugar correto. Em uma sociedade que se organizava e começava a construir sua identidade havia pouco, como nos povoamentos recém-nascidos nas Minas de então, a ordenação do mundo, como ferramenta própria do momento do barroco, era uma necessidade. Algo que estava de

acordo com os desígnios da igreja tridentina e da colonização portuguesa. Assim, a intenção persuasória das pinturas do guarda-mor, consoante com a sua especial mobilidade nos diferentes lugares da estratificação social que se estabelecia, queria suadir a todos, indistintamente, a compactuar com a ordenação de uma sociedade cristã, católica e colonizada. O que afirma Carla Mary a respeito das imagens do forro de São Francisco na Paraíba pode ser também asseverado a respeito da intencionalidade da utilização das imagens nas Minas:

(...) constituindo-se em discurso visual, as imagens do forro da Igreja de S. Francisco podem, também, ser analisadas como ferramentas barrocas de ‘ordenação do mundo’ utilizadas na ação junto aos fiéis da sede da Capitania, ou seja, como um sistema simbólico de poderes e saberes que refletia e reproduzia a estrutura colonial em exemplos edificantes a serem respeitados e seguidos por colonos, escravos e gentio, postura extremamente consoante aos desígnios tridentinos do Decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens, editado em dezembro de 1563.³⁷⁸

Ordenar o mundo de maneira edificante, por meio da produção estética do falso, da convocação à participação no teatro patético do ideário cristão e da sedução ameaçadora dos castigos ou recompensas divinos lembrados pelas figuras pagãs cristianizadas das sibilas, eis a demanda da sociedade tijuca e a intencionalidade da pintura que se produziu no arraial do Tijuco no século XVIII.

³⁷⁸ OLIVEIRA, Carla Mary S. *Alegoria Barroca: Poder e Persuasão Através das Imagens na Igreja de São Francisco (João Pessoa – PB)*. Trabalho apresentado no Temário “Iconografia, Modelos e Tratados”, durante o IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano: “Território, Arte e Sociedade”, realizado nas cidades de Ouro Preto e Mariana(MG), entre os dias 1º e 3 de novembro de 2006. Pp. 13-14.

REFERÊNCIAS:

ARQUIVOS:

AEAD. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina

Arquivo Distrital de Braga.

Acervo da Ordem Terceira do Carmo. Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina.

Arquivo Público Mineiro.

Cartório do 6º Ofício de Notas de Diamantina

BAT. Biblioteca Antônio Torres. Iphan. Diamantina.

Torre do Tombo. Coleção de Leis.

FONTES:

GRAVURAS:

HABERMAN, Franz Xaver. *Cartouches et motifs rocailles*. 124, 1. (Col Fac. Belas Artes UPorto). Série 42, nº 625.

TRATADOS:

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.*

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. Anno Jubilei MDCC. Ex Typographya Jo: Jacobi Komarek Boemi, propè SS. Vicentinum, & Anastasium in Trivio.*

SAGREDO, Diego – *Memorias del Romano agora nueuamente impressas y añadidas de muchas piezas e figuras alos officiales que quieren seguir las formaciones delas basas, colunas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos. Lisbona: por Luis Rodrigues, 1542*

SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Architectura. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1552.*

PUBLICAÇÕES VIRTUAIS:

A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art no endereço: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/kuglerf.htm>

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado.* Ebook disponível em:
<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>

BIBLIOGRAFIA:

ALVES, Célio Macedo. *O Ciclo Pictural das Sibilas de Diamantina*, in *Imagem Brasileira* nº6, pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira da UFMG. Belo Horizonte: 2006

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. *Rodrigo e seus Tempos*. Brasília, DF: Ministério da Cultura e Fundação Pró-memória, 1986.

------. *Prefácio*. In DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. *Idem, ibidem* .Pag. 14

------. *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 18. Rio de Janeiro: 1978. Pp. 11-74.

ARCHER, Luís. *Ciência, Técnica, Misericórdia*, in *Padre Manuel Antunes (1918-1985) – Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia* (Coord. José Eduardo Franco e Hermínio Rico), Coimbra: Campo das Letras Ed., 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Artístico. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2010.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais Arquivo Público Mineiro, 2006.

----- GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BAUZÁ, Francisco Hugo. *Il mito della sibilla e le sibille di San Telmo*. In *Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze* 8: 83-91, 2004.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BLOCH, Marc Bloch. *A Apologia da História e o Ofício do Historiador* . Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOSCHI, Caio César. *Achegas à História de Minas Gerais (século XVIII)*. Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1994. In VALADARES, Virgínia Trindade, idem, *ibidem*, p. 269.

----- *Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

----- *Il Cicerone. Secondo Volume*. Firenze: Sansone Editore, 1992.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CAEIRO, José – *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*. 3 vols. Lisboa: Verbo, 1991-1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. (org.) *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte: 2007.

----- *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

----- *Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas. In *Estudos de História* (Unesp), Franca, v.6, n.2, p. 121-134, 1999.

CAMPOS, Jorge Lúcio. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tradições americanas, in Origens e fins*. Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1943. In ÁVILA, Afonso. *Idem, ibidem*.

CHECA, Fernando e MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1998.

CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo: Madrid, 2001.

CROCE, Benedetto, *Storia della Eta barocca in Italia. Pensiero- Poesia e Letteratura Vita Morale*. Bari Gius. Laterza e figli: 1929.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.610, in. ÁVILA, Afonso. *Idem ibidem*, p. 102

DAMISCH, Hubert. *L'origine de La Perspective*. France: Flammarion, 1993.

D'ASSUMPÇÃO, Livia Romanelli. *Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas*. Revista do Departamento de História da FAFICH. Belo Horizonte: Pró-reitoria de Extensão e Departamento de História da UFMG, 1989. Vol 9.

Dizionario Biografico degli Italiani. Istituto Della Enciclopedia Italiana. Roma: 1963.

D'Ors, Eugenio. *O Barroco*. Ed. Veja: Lisboa, s/d, pag. 25.

DE LA FLOR, Fernando R. *Imago. La cultura Visual y Figurativa Del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN, e Ministério da Educação e Cultura: 1958.

----- . *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.

DEL NEGRO, Carlos. *Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde*. Universitas. Revista de Cultura da Universidade da Bahia, nº2, Salvador, p. 79 a 101, 1969.

DIAZ-PLAZA, Guillermo. *Hacia um concepto da La lieteratura española*. Colección Austral, 297. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires, 1942. In ÁVILA, Affonso. *Idem, ibidem*.

Dicionário Oxford de Artes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

FEBVRE, Lucien . *Combates pela História*, Lisboa: Editorial Presença, 1985.

FERNANDES, Antônio Carlos. *O Triunfo da Fé na Atenas do Norte. Notas sobre a modernização conservadora diamantinense*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. *Mimeo*.

FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.

FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura! A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo: Hicitec, 1997.

FROTA, Lélia Coelho & MORAES, Pedro de. *Vida e Obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

------. *O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.1. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

------. *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 2008.

GASSET, José Ortega y. *El punto de vista en las artes, Revista de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.

GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg. La Lotta per lo Stille*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

------. *O Uso das Imagens. Estudos sobre a função social da arte e da Comunicação Social*. Porto Alegre: Bookman, 2012. Pag.14.

GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstils in Italien*. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887. In

HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre O Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *Conceito de Barroco*. Lisboa: Vega Editora, 1997.

------. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003, e

HILL, Marcos. *Reflexões Sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro*. In: Revista Barroco. Belo Horizonte: UFMG, 2001/2004. v. 19

HIGGS, D. *Portuguese Migration before 1800*, in *Portuguese Migration in Global Perspective*, Toronto, edição de David Higgs, 1990.

HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Metals e Pedras Preciosas. História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, v.2, P. 239, 1960.

JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas em Minas*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 3, Rio de Janeiro: IPHAN, 1938;

------. *A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 4, 1940.

JOSEPH, Thomas. *Segredos dos Jesuítas. Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

KEHRER, Hugo. *Spanisher Barok*. München: H. Schmidt, 1924. In HATZFELD

KUBLER, George. *A Arquitetura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes*. Lisboa: 1988

KUGLER, Franz (com aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell'Arte*. Venezia: s/ed., 1852, p. 637. Apud FERNANDES, Cássio S. *As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)*. In: Revista Brasileira de História, vol. 25, n. 49.

LEVY, Hannah. *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. Rio de Janeiro: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.8, 1944.

LIMA, Maria Luísa Reis. *Nótulas para o Estudo da Talha Bracarense. A Capela de São Lourenço da Ordem*. In Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto: 2003. I Série, vol. 2, pp. 641-652.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

MACHADO, José Alberto Gomes. *Sobre a Definição da Arte Brasileira do Século XVIII*. In Actas Del V Simposio Hispano-Portugués de Historia Del Arte. Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América. Valladolid, 1990.

------. *Novos Enfoques sobre a Arte Luso-Brasileira de Setecentos*. In VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro 2003.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pag. 151.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Hospício da Diamantina. A loucura na cidade moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

MARAVALL, José Antônio. *A Cultur do Barroco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Departamento de Assuntos Culturais – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1974. 2 vls.

MARTINS, Marcos Lobato. *Da Bateia à Enxada. Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Diamantina: FAFIDIA, 2000.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

----- *A Morfologia da Pintura Decorativa: o nordeste brasileiro, O Barroco e o Mundo Ibero-americano*. Lisboa: Edições Colibri, 1988 e MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002.

----- *Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga*. in Mínia - 3ª série- Ano III. ASPA: Braga, 1995. PPs. 157-188.

----- *Retórica e Persuasão na Arte Barroca: o Teto da Igreja do Seminário Jesuítico em Santarém*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.

MELLO, Susy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MENESES, José Newton Coelho. *Produção de Alimentos e Atividade Econômica na Comarca do Serro Frio Século XVIII*. Seminário Sobre Economia Mineira, 9º. Diamantina. Anais, v.1. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 2000.

MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

----- & SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições*. Comunicação apresentada ao Colóquio de História da Arte Luso-brasileira, Salvador, 1997

MORAES, Fernanda Borges. *De Arraiais, Vilas e Caminhos: a rede urbana das minas coloniais*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.1. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Martins Fontes: São Paulo, 1982.

NEVES, J. Augusto. *Chorografia do Município de Diamantina*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1899, p. 41/4 e 46/8.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *Alegoria Barroca: Poder e Persuasão Através das Imagens na Igreja de São Francisco (João Pessoa – PB)*. Trabalho apresentado no Temário “Iconografia, Modelos e Tratados”, durante o IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano: “Território, Arte e Sociedade”, realizado nas cidades de Ouro Preto e Mariana (MG), entre os dias 1º e 3 de novembro de 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM: 1993.

----- *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.

----- *André Soares e o Rococó do Minho*. 4 vls. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó na Arquitetura Religiosa da Capitania de Minas Gerais*. In RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILALTA, Luiz Carlos (org.) *História de Minas Gerais As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007. Vol 2

----- *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

----- *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial*. In Revista Barroco nº10, pp. 27-37. Conselho de Extensão da UFMG: Belo Horizonte, 1978/79.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PARKE, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992.

PAULA, João Antônio de. *Raízes da Modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 – 1799*. Tese de Doutorado em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. Mimeo.

PERETTI, Aurelio . *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca*. Editori Laterza: Roma, 1978.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum at Architectorum, 1693/1700*.

RAGGI, Giuseppina. *Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura*, in G. Sabatini, M.G. Russo, A. Viola, N. Alessandrini (org), "Di buon

affetto e commercio”: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII, Lisboa: 2012, pp. 177-211.

RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien: ed. Von Burda und Max Dvorac, 1908. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.

RUSSELL-WOOD, A.J.R., *Escravos e Libertos no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SALDANHA, Nuno, et alii. *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de d. João V. 1706-1750*. IPPAR: Lisboa, 1994.

SALGADO, Graça et alii. *Fiscais e Meirinhos: administração no Brasil colonial*. Editora Nova Fronteira/INL, Rio de Janeiro: 1985.

SALLES, Fritz Teixeira. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2007

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009, Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. *Mimeo*.

SANTOS, Antônio Fernando Batista. *Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições*. Atas do IV Colóquio Brasileiro de História da Arte. Salvador: Ed. Museu de Arte Sacra. Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000.

----- . *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

----- e MASSARA, Monica. O Jogo Barroco em José Soares de Araújo – Pintor Bracarense em Minas. *In: Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/2. v. 15.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias Do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O Poder da Geometria e da Perspectiva na Concepção do Objeto*

SANTOS, Reynaldo dos. *A Pintura dos Tectos do Século XVIII em Portugal, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº 18, 1962. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Idem, ibidem.*

SCHMARSOW, August. *Barok und Rokoko*. Leipzig: Hirzel, 1897. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem.*

SERRÃO, Vítor & MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica No Portugal Joanino, 1706-1750, in Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706- 1750: Joanni Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.

-----& DACOS, Nicole. *Do Grotesco ao Brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII), in Portugal e Flandres. Visões da Europa (1500-1680)*. Bruxelas: Europalia, 1991.

----- & GOULART, Artur . O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. *In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 3: 211-238, 2004.

SILVA, Regina Helena Dutra Ferreira. *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística. In WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Prefácio.

SILVA, Mateus Alves. *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado. UFMG: 2012. *Mimeo*.

SITWELL, Sacheverell. *Southern Baroque Art*. London:1924. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem.*

SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

SOUSA, F. *A População portuguesa nos inícios do século XIX*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, 1979.

SOUZA, José Moreira de. *Cidade: Momentos e Processos. Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

STONEMAN, Richard. *The Ancient Oracles Making the Gods Speak*. New Haven/London: Yale University Press. 2011.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *Barroco*. Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1983.

TRIADÓ, Juan-Ramon. *Saber Ver a Arte Barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia Ed. Nacional; INL-MEC, 1979, PP 34-35. In MELLO, Susy de. *Idem, ibidem*, pag 69.

VILLALTA, Luiz Carlos. *A Igreja, a Sociedade e o Clero*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.

WARBURG, Aby. *El Renacimiento Del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural Del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WEISBACH, Werner. *Arte Barroco em Italia, Francia, Alemanha y España*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Editorial Labor, S. A., 1934.

WITTKOWER Rudolf, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino: Einaudi, 1993.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

----- . *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXOS:

DOCUMENTOS TRANSCRITOS DA AEAD: ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE DIAMANTINA:

Os documentos aqui transcritos foram aqueles que continham informações relativas a pinturas e pintores das igrejas.

[AEAD –ARQUIVO ECLESIASTICO DA ARQUIDIOCESE DE DIAMANTINA -
CX – 353 – BL – B – CASAMENTO – ARRAIAL DO TEJUCO – 1823/1854]

[fl-36]

Aos quinze dias do mês de junho de mil oitocentos e trinta e três na
Matriz de

/ Santo Antonio da

S. Mór Freguesia da Villa Diamantina na forma do Sagrado Concilio
Tridentino e na pre

Caetano sença das testemunhas o Doutor Jose Agostinho Vieira de Mattos, do
Alferes

Luiz de / Francisco
 Miranda dos Santos Freire, de licença o Reverendo Manoel Antonio da Silva
 arsystio so-
 com / lem
 D. Rita nemente ao Sacramento do Matrimonio, que perante ele celebrarão o
 Sargen-
 Modesta to Mor Caetano Luiz de Miranda, exposto em caza de Antonio Pinto de
 Miran-
 Per^a a S^a /da
 e Dona Rita Modesta Pereira da Silva , filha legitima do Doutor Jose
 Soares Pe-
 /reira
 da Silva e Dona Anna Clara Freire, ambos nascidos e baptizados na
 Matriz da
 sobredita Freguesia, e lhes dê as Bençaons Nupciaes segundo o Ritual
 Romano
 em fé do que fiz este assento.

O Vigrº Sebastião José de Almeida

[AEAD – ARQUIVO ECLESIASTICO DA ARQUIDIOCESE DE DIAMANTINA –
CX – 350 0 BL – B – OBITOS = 1793/1812]

[fl – 148]

Aos des oito dias do mês de setembro de mil sete centos e noventa e nove

/ annos

G.M. faleceu com todos os sacramentos o G.M. Jose Soares de Araujo homem

Jose Soares branco, solteiro; fes-se-lhe hum officio de nove liçoens com assistêcia

de Araujo

/ de to

dos os Reverendos Sacerdotes; foi encomendado, acompanhado, e
sepultado

na Capella de Nossa Senhora do monte do carmo tudo conforme
recomen-

dava no seo testamento que é como se segue de que para constar fis

este assento – O Coadj^or Joaquim Jose da Fonseca

Em nome de Deus – Amem – Saibão quantos este instrumento virem que
findo

/ no

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil sete centos e oiten-

/ ta

e nove aos vinte de Abril neste Arrayal do Tejuco, Comarca do Serro Frio

eu Jose Soares de Araujo, estando com boa disposição e em meo juiso perfei

/to

faço este meo Testamento na forma seguinte – Primeiramente encomendo

[fl- 148 – verso]

Minha alma a Santissima Trindade e que a criou, e rogo ao Pe. Eterno pella sagrada Paixão, e morte de seu Unigenito Filho e queria receber e colocar na bem aventurança como recebeo a sua quando obrou no Sacro lenho da crus o mistério da nossa redenção e ao mesmo meo Senhor Jesus Cristo peço e rogo, por suas Divinas Chagas que já que nesta vida me fes mercê dar seo precioso sangue e os merecimentos dos seos trabalhos, me faça tão bem mercê na vida que espero dar prêmio deles que hé a Gloria

recommendo eu tão bem a grande proteção da immaculada Virgem Maria Mãy de Deos Senhora, estão bem Nossa May, e a todos os mais Sanctos e Sanctas da Corte celestial, espe-
cialmente ao Anjo da minha goarda e ao Sancto do meo nome, pedindo-lhes e horando lhes queirão por mim interceder perante a Divina Magestade agora, e quando minha alma deste mortal, e miserável mundo sahir, pois como verdadeiro catholico protesto

viver, e morrer na Sancta Fé Catholica Rommana e crer como firme e fielmente creio tudo quanto era, tem e encina a Santa Igreja Romana, e nesta Fé espero salvar-me não pelos meos merecimentos, mas pelos da Santissima Paixão e Morte te[sic] do mesmo Unigenito Filho de Deos. Declaro que sou natural da Cidade Braga, e Filho legitimo de Bento Soares, e Thereza de Araujo já falecidos e fui baptisado na Freguesia de Sam Victor da mesma Cidade, Declaro que nunca fui casado, e sempre vivi solteiro, e não tenho filhos: os bens que possuo são adqueridos por minha agencia e são os seguintes ao presente: huã xacara com as casas em que moro assobradadas a parte debaixo e assim três moradas de casas cobertas de telha encostadas ao muro da mesma xacara, fronteiras as casas do Doutor Luis Jose de Figueiredo, tudo sito no Macao, tudo com suas agoas tanto a dita xacara como tão bem as casas ditas: possuo mais huã Roça no Rio do Oiro fino da parte de lá que parte com outra de Manuel Pereira de Abdrade, e pella outra se divide com terras de Manuel da Costa Dominga no Corgo Serraria; nesta mma. Roça, se acha huã capoeira que levará três quartas de milho de planta que dirribar e plantar Manuel Teixeira, pertence a quem ele vendeo. Declaro que possuo huã lavra no morro de Santo Antonio em um lagrimal [?] que fica por detrás dado morro e verte a lavra da Formação aonde se chama a Boa Vista, e esta desempedida por sua Magestade e que Deos goarde. Declaro que sou sócio do Capitão Manuel Rodrigues de Carvalho Em assentada de lavra que este comprou a Bernardo José Vieira por quatro mil crusados, em sócio no quarto desta a metade de que dei quatro centos mil reis, pertencendome des praças em toda a lavra, e Roça da mesma, e

em agoas e gado vacuum que nella se criar, tudo na forma da Escritu
ra por que comprou o dito meo sócio. Declaro que esta dita lavra

[fl- 149]

Lavra hé sitiada na Fazenda das Egoas no Distrito do Inhahí
e a Roça da mesma na cova[ilegível] da mesma lavra. Declaro que na
Roça de Oiro fino já dita trago huã demanda com Manuel da Cunha
Castro, que a força se me metheo nas ribeiras do corgo do Camundá em hum Capão
Que dirribei: deste dei força nova, neste Juiso, e se acha na Relação
esta dou por finda, meos Testamenteiros nada defendão, ele que
fique com o capão que me desfrutou o meo trabalho, e se quiser restituir o faça. Escra=
Escravos que o presente possuo- Antonio Casanga – Matheos Rebolo
Antonio Mina – Miguel Mina – Jose Timbú – João Grande Ang^a
Matheos Angolla – Domingos Timbu – João Sabara – Pedro Beng^a
João Beng^a – João Camundongo com principio de pintor (grifo meu) - Simão Mina
João Camundongo com hum calombinho na testa – João Ang^a perna tor
ta – Paulo Congo – Manuel Beng^a – Vidal mulato, pintor e doura=
dor (grifo meu) – Luiza mulata , esta esta quartada, se der o seo produto dentro de
dois anos, a com dos que lhes tenho dado, meo Testamenteiro lhe passe carta
de livre, possuo mais duas filhas desta. Eva crioula, Ana Cabra e
Adão crioulo filho do casal assima dito. Declaro que possuo huã
salva de prata grande, e oito colheres e seos garfos, e oito facas de cabo de pra=

ta , tudo aparelhado: seis facas iguais em folhas e feitio duas de [corroído] tes, e mais duas facas de cabo de casquinha , e hum bentinho de oiro com as armas do carmo, e hum cordão de oiro. Declaro que me deve a Ordem do Carmo deste Arrayal cinco mil crusados, digo, cinco mil e tantos crusados das pinturas que lhes fis na Capella de todo o corpo, Altares quaterais, púlpitos, sacristias, oratório, da mesma e só me falta acaza do Consistório, e óleos do corpo da dita Igreja por fora e dourar hum so Touxeiro. Quando eu ao meo falecimento e não tenha feito o meo Testamenteiro o madam fazer a minha custa e porque o ajuste foi o dar me oito mil crusados e duzentos mil reis, e lhe levará em conta o que constar dos meos recibos, e este ajuste se acha por termo no Livro da Ordem Devem-se-me vários créditos os quaes estão declarados em hum livro que tenho de contas. Declaro que sou testamenteiro do falecido Caetano da Silva Feio, cujas principiei a dar contas em Juizo: caso ao meo falecimento ainda não estejam completas acharão tudo em hum caderno destacado rubricado por mim, do que tenho dado aos herdeiros e despendido com a mesma Testamentaria. Declaro mais, que tenho=

[fl – 149 – verso]

Cobranças do falecido Manuel Barbosa dos Sanctos, homem de negocio que foi da Praça do rio de Janeiro: do Livro constão, se eu não tiver concluídas ao meo falecimento . Declaro que pretendo fazer hum livro de quarto rubricado por mim e com

encerramento no fim, e no principio assignado por mim, que este se lhe darão tão bem rigor

como parte deste meo Testamento para nelle declarar todas as minhas desposições que

aqui não forem declaradas, digo, expressadas, e tão bem mudar as que me for

preciso, e em tudo o que acrescentar, ou deminuir será por mim assignado, ou ain=

da mudar, ou acrescentar algum Testamenteiro. Declaro que o Escravo Simão

Mina e João Angola perna torta os deixo forros por minha morte, meo Testamen-

teiro lhes passara suas cartas de liberdade, digo libertos. Antonio Casanga

o deixo quartado em meia libra de oiro, João Sabará o deixo quartado em cin=

quenta oitavas, João Camundá o deixo quartado em trinta oitavas , que hé hum

grande que foi do Pe Jose Ribeiro Aldonso, Miguel Mina o quarto

em quarenta oitavas, e lhes deixo três anos para daem os seos produtos e não

satisfazendo o meo Testamenteiro os venda. Declaro que na Cidade de =

Braga tenho huã sobrinha, filha de hum meo Irmão Manuel Jose

Soares de Araujo falecido, por Rita Angelica, e sua Mãy sed^a

Vêz casada com Marcos Antonio morador na Cidade de Braga, a esta minha

sobrinha mandará meo Testamenteiro entregar trecentos mil réis, ou osd

dará a sua ordem, se for falecida aos seos herdeiros: a dita minha sobrinha

hé casada, e bastara recebeo desta reconhecido pelo seo Reverendo Paroclo

e pelo Tabalião da Cidade de Braga, e este o Juis da conta o haverá por des

sobrigado . Deixo mais trecentos mil reis a outra sobrinha filha de outro

meo Irmão Miguel Soares de Araujo, morador da Cidade de Lisboa e casado

e esta minha sobrinha mora na Villa da Monta, e se chama D. Joaquina

Maria, e he casada com o Capitão Lourenço Jose da Costa a quem o meu Testamenteiro remettera os ditos trecentos mil reis, ou a sua ordem, e como recibo reconhecido pelo seo Paroclo, e pelo Tabellião ficará satisfeito este legado Tenho mais quatro sobrinhas na Cidade de Marianna, filhas de meo Irmão Francisco Soares de Araujo já falecido – Thereza, Anna, Elena e Joaquina ; a Thereza que hé solteira dará meu Testamenteiro trecentos mil reis , a Anna casada em Agoas Claras com o Capitão José da Silva Lobo dará meo Testamenteiro quatro centos mil reis para o dote das suas filhas a Ilena tão bem casada na dita cidade com o Alferes Antonio da Motta deixo trecentos mil trecentos mil reis[sic] e a Joaquina tão bem casada

[fl-150]

Tão bem casada par aspartes da Guarapiranga deixo trecentos mil reis . Deixo a Ordem Terceira do Carmo de onde sou Irmão cem mil réis Deixo a Irmandade do Santissimo Sacramento deste Arrayal do Tijuco cincoenta mil reis; Deixo a Ordem de Sam Francisco cincoenta mil reis, Deixo a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo dês mil reis, e a Nossa Senhora das Mercês des mil reis.Deixo mais as minhas Afilhadas femeas que eu tiver neste Arraial do tejuco e nelle baptisadas a cincoenta mil reis para ajudar o seo estado: Deixo mais para os presos da cadêa deste mesmo Arral. Vinte mil reis para se darem aos mais necessitados para seo sustento. Deixo mais dusementos mil reis a huã milha [sic] Afilhada, filha de Domingos da Motta, e de sua mulher Thereza, cujo no

me ignoro, e foi a meu rogo por minha procuração meo Sobrinho o Rdº João= Soares de Araujo fes Padrinho em Villa Rica, e hoje são mradores para a parte de Tamandoá, e se for morta passe a seos herdeiros. Deixo mais trinta mil reis para se darem a Misericordia de Villa Rica, ou do rio de Janeiro a Meição do meo Testamenteiro. Deixo mais a Capella de Sancto Antonio da Tapera vinte mil reis para suas obras. Deixo mais cinquenta mil reis q' o meu Testamenteiro bote a caixa da Bulla, e apresentará recibo do Mam portei= ro deste Arrayal por conta de alguns encargos em que eu prejudicasse a meo proximo a quem eu ignoro. Declaro que estas disposiçoens todas que tenho feito ao presente se não chegarem os meos bens a [corroído] rem completas como neste meo Testamento tenho declarado, será tudo rateado a proporção e pas= sado a dispor dos bens da Alma quero que o meo corpo seja amortalhado no habito de Nossa Senhora do Monte de onde sou Irmão, e se me fará hum officio na Capella de Sancto Antonio deste Arrayal onde será o meo corpo de positado com assistência do Reverendo Paroclo, ou de quem suas veses fiser se me fará hum officio de corpo presente com os muitos Reverendos Sacerdotes de Missa moradores neste Arrayal, e deixão Missa de corpo presente de esmola de três quartos de oiro e a todos vella de meia libra; mandar-me há diser meo Testamenteiro duzentas Missas pelos Reverendos Sacerdotes q' acompanharem meo corpo a sepultura; e me acompanharão todas as Irmandades de que sou Irmão. Declaro mais que meo Testamenteiro dará quatrocentos mil reis a Brites de Souza para seo sustento, sendo viva, e se for morta, ficarão para se repartir pelas minhas sobrinhas além

do que lhes deixo. O meo Testamenteiro mandara diser na Cidade de Braga cem mil reis de Missas pelas almas de meo Pay, e minha

[fl-150 – verso]

minha Mây na Capella e Freguesia de Sam Victor. Declaro que meo Testamenteiro dará para os Sanctos Lugares cincoenta mil reis de esmola . Declaro que o meo Testamenteiro mandará dizer Mil Missas nesta Freg^a de Sam Victor, ou na da Senhora Abranca na Cidade de Braga pella minha alma de esmola de cento, e vinte reis cada huã. Declaro que tenho disposto tanto no espiritual como no temporal, e para cumprir estas minhas disposiçoens peço, e rogo aos Senhores Capitão Manoel Rodrigues de Carvalho, ao Tenente Jeronimo Alves da Rocha, e ao Custodio Alves, meo sobrinho Faustino Soares de Araújo, e a seo Irmão o reverendo João Soares de Araújo moradores na Cidade de Marianna queria ser meos Testamenteiros, e para o que asseitar em recompensa de seo trabalho lhe deixo trecentos mil reis, os quaes, e a cada hum in solidum dou comprido poder para vender os meos bens, para cumprirem estas minhas disposiçoens declaradas neste meo Testamento, e lhes deixo cinco anos para

/=da

rem contas, e antes de se passarem não poderão ser obrigados pelo Juizo; em virtude deste Testamento revogo outro qualquer Testamento codicilos que

antes deste eu tenha feito, ou por palavra, ou por escrito, e só quero que este valha, e o que ou mais determinar em o L^o acima declarado, e porque este hé a minha ultima vontade, e para certeza de todos os referidos o fis de minha letra e assignei: Tejuco era acima na minha casa em que moro

Jose Soares de Araujo – Segue Aprovação

Em nome da Santissima Trindade V^a Saibão quantos este publico instrumento

de Codicillo virem em como no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus

/Cris=

Codicillo do to de mil sete centos, e noventa e nove aos quatorze dias do mês de Setembro

Mesmo / do

dito anno em minha casa de morada e xacra deste Arrayal do Tejuco Comarca do Serro do Frio eu Jose Soares de Araujo estando gravemente enfermo

de cama, mas em meu juízo perfeito, e entendimento que D's me deo, e não sabendo o que Ds de mim quer fazer e quando será servido levar me para [borrado] faço e ordeno este meo Codicillo na forma seguinte

Declaro que suposto no dito meo Testamenteiro instituo por meo primeiro

/ Testa

menteiro a Manuel Rodrigues Carvalho, como este se acha mudado desta

Comarca hé minha vontade que o primeiro Testamenteiro seja

Me Sobrinho Amaro Soares de Araujo, ficando os mais nos mesmos lugares

nomeados em meo Testamento na mesma forma em que se achão declarados

Declaro que tenho cobranças em meo poder no Rio de Janeiro pertencentes

[fl – 151]

pertencentes ao Capitão Jose Rodrigues Fragoso, como Testamenteiros do

falecido Capitão Manuel Barbosa dos Sanctos, cujas cobranças se achão

ajuisadas neste Juizo do Cotennuizo[?]; assim mais deve a mesma

Testamenta-

ria por hum credito do Rdº Manuel de Araujo Novais o que constar do

mesmo credito; mais deve a mesma Testamentaria Manuel Basques por

execução, o que consta dela; e mais deve D. Anna Perpetua Marcelina

por execução, pertencente a mesma Testamentaria o que dela constar e q'

tendo cobrado tudo melhor constara do meu Livro de Assentos e ainda

receba por vender Joana Benguella que pertence a esta Testamentaria

O meo Testamenteiro entregara duzentos e vinte mil reis em barra

A Jose Dias Chaves morador no Rio das Contas; a João Pires de Carvalho

Se eu não tiver entregado em minha vida, o meo Testamenteiro o faça

O que constar dos meos Livros de Assentos, e será em barra, visto ser dinhei-

ro que estava na minha mão aguardar. Declaro que tenho contas

com Manuel Afonço da Silva, e por isso o meo Testamenteiro ajus-

tará contas com o dito conforme for justo, e constar dos meos assentos . Declaro que tenho duas Afilhadas Anna e Maria filhas legítimas de Francisco Gomes de Carvalho e Vivencia da Silva Feio, e cada huã delas deixo de esmola cincoenta mil reis; Declaro que as Afilhadas declaradas em meo Testamento recebera cada huã somente {corroído} te cinco mil reis, e o que no meo Testamento dispus; não entrara nesta disposição as duas acima declaradas a quem deixo os cincoenta mil reis a cada huã, Declaro que tenho dois escravos por nomes Adam e Eva, os quais os deixo quartados, a Adam em oitenta mil reis, e a Eva em secenta mil reis para pagarem entre três anos. Estas duas crias declaro, que as deixo, quartados com a condição deles se conservarem na companhia de Brites de Sousa que as criou [ilegível] que eles por minha morte se não queirão conservar nesta companhia Perderão esta graça e meo Testamenteiro os puxará a cativoiro e o Escravo João Benguella , e sua mulher Maria Angola os deixo quartados em trinta oitavas de oiro cada hum com as mesmas condições do tempo e companhia declarada. Declaro que Brites de Souza, e os ditos meos escravos acima declarados por quartaos se beneficiarão e desfrutarão Os frutos da inha xacara em que moro por tempo de dois anos e findo eles desfrutara o meo Testamenteiro. João Sabará meo Escravo o deixo quartado em preço de trinta oitavas de oiro. Meo Testamenteiro, digo, meo Escravo Miguel Mina o fôrro e liberto.

Digo, o deixo forro e liberto. João Camundá o deixo tão bem forro e liberto, João Congo o deixo forro e liberto. Meu Testamenteiro dará de esmola dose oitavas a Antonia mulher de Manuel Lucena. Declaro que se meus bens não chegarem para todas as minhas disposições neste meu Codicillo, e Testamento declarados nesse caso todas as minhas disposições respectivas a esmolas serão rateadas e desta forma hei por concluido este meu Codicillo, o qual quero valha como parte principal do meu Testamento e peço a Justiça de S. Magestade o fação cumprir, e guardr como nelle se contem e por verdade, e ser esta minha ultima vontade e [ilegível] e roguei ao Te. Jose Correa de Araujo que este meu Codicillo me escrevesse, e depois do escrito o li e achei estar conforme o ditei, e por isso o assigno de meu punho em dito dia, mês e anno no primeiro declarado. Jose Soares de Araujo. Escrevi este Codicillo a rogo do sobre dito. O Pr ex. João Correa de Araujo. Segue-se a Aprovação.

[AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 363 – São Francisco – Receita e Despesa] Data?

[fl. – 152]

Ao pintor Jermano Ferr^a de Mird^a p^a
 Pintar a cruz, e massenetas do fronte
 Espissio da Capella. 3\$810

[fl. – 152-v]

D^o a Joaquim José da Cunha de tintas
 p^a os altares 4\$320

D^o ao Alfs Domingos Ribr^o de 2 an^{os} de
 Alvaide [sic] p^a pintura dos altares.....12\$30024\$600

[fl. – 153]

Pelo que se pagou a Victoriano Tiburas Lopes em
 varias parcelas.....14\$800

[fl. – 184-v]

A Sebastião Carlos de Abreu, de [ilegível]
 paos a pique e pregos p^a a Sachristia.....recb^o.....10\$400

Ao m^{mo} p^r 56 folhas, p^a a bica da d^{ta} a 240...recb^o.....13\$440

A Raim ^{do} Fernz'Calas do feitio da m ^{ma}recb°.....	14\$560
A Agostinho Luiz de Miranda p ^a oliar as d ^{tas} ..recb°.....	2\$400
A João Galinha p ^r pintar a cismalha da Capella mor, e mais reparos.....recb°.....	10\$000

[AEAD – Cx 363 – Bl – C – São Francisco – Documentos Diversos]

[fl. – 1-v]

Guilherme José Maynard, n^{al} da V^a de Vianna Arcebispado de Braga, tomou o hábito no m^{es} de Jan^{ro} de 1763 am^c

[AEAD – Cx 363 – Bl – A – São Francisco – Estatuto – 1778]

Nada consta

[AEAD – Cx 363 – Bl – A – São Francisco – Livro Eleição – 1771/1885]

Nada consta

[AEAD – Cx 364 – Bl – C – São Francisco – Documentos Avulsos / Recibos – 1780/1789]

[pág. Avulsa s/ numeração]

O nosso Ir. e sindico Antônio Ribeiro Mourão pagará ao Sr. Antônio Pinto de Miranda quarenta e cinco 8^{as} e meya e quatro vinténs de ouro, por cedidos [?] de óleo e Alwayde [?] que se lhe comprou p^a a pintura exterior da Torre dos Sinos da Capella do N.P.S. Francisco, cobrara recibo neste. Tejuco a 17 de M^{co} de 1781.

O Secr^o. Francisco da Costa Rios

São 45\$04

Pague

M^{el} Bapt^a Landim

Somado a \$21 em dez pezos

Riozl.

[AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 364 – Bl – C – São Francisco – Documentos Avulsos / Recibos – 1780-1789]

[sem numeração]

O Sr. Manoel da Luz para S. Fran^{co} 1/8 a 1/2 de tintas q' mandou dar o pintor

Ant^o P^{to} de Mir^{da}

Rol das tintas q' seussaram p^a pintura da Capela do N. P^o S. Fran^{co}

1 [corroído]	“ Milheiro d'ouro..... ”
5	“ Ca d'geço Gr [corroído]..... ”
4	“ d ^{as} d'geço mate..... ”
5	“ l ^{as} de bolô..... ”
1/4	“ de pintarinha..... ”
3	“ l ^{as} de maquim..... ”
1/2	“ d ^a de Rôm [?]..... ”
1	“ d ^a de flor d'Anil..... ”
1	“ d ^a d'Vermilhão..... ”
2	“ d ^{as} d'Sinopla [sic]..... ”
1/4	“ d'Verde [corroído] zilado..... ”
1/4	“ d ^a de Verde Bexiga..... ”
1/2	“ [borrado] de Ialde Lino..... ”
1/4	“ d'Flor d'Ialde..... ”
1/2	“ d ^a d'lacára..... ”
2	“ @ [?] de Alvajade..... ”
12	“ [borrado] d ^o fino..... ”
1/4	“ preto de Roma..... ”

¼	“ de goma graxa
¼	“ d ^a detromentina fina
1	“ [corroído] d’lixa fina de pintar grande ou duas pequenas.....”
4	“ broxas grandes.....”
2	“ dúzias d’broxas pique nas surtidas coalgumas d’ponta.....”
4	“ d ^{as} pinceis d’cabra [?] sortidos.....”
3	“ @ [?] de Retalho de luva.....”
1	“ barril de oleo d’linhaça.....”
2	“ l ^{as} d’sombra d’Colonia.....”

Pedeu venha tudo bem AL [corroído] [corroído] no melhor começo q’puder ser [corroído]

[corroído] l^a d’fazer ‘ouro.....”

[AEAD – Cx 364 – Bl C – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – sem data]

[fl-1]

Primeiro traslado da escriptura de ajuste de obra feito entre Joaquim Benito de Andrade Júnior, como procurador da Ordem Terceira de São Francisco de Assis d’esta Cidade Diamantina e o Capitão Antonio Jose Duarte de Araújo Gondim, propondo-se este a dourar dois altares lateraes da Igreja d’aquela Ordem, mediante a quantia de um conto

e quinhentos mil reais, sel.
as condições do contracto
que adiante é expellido

Saibam quantos esta escri-
ptura de ajuste de obra, ou
como um Direito melhor
diser-se possa virem, que
no anno de Nascimento
de Nosso Senhor Jesus Christo
de mil oito centos e setenta e quatro aos trinta di-
as do mes de janeiro do dito anno nesta Cidade Dia-
mantina, em meu carto-
rio compareceram os cida-
daos Joaquim Bento de Na-
drade Junior procurador
da Ordem Terceira São

[fl-1-verso]

Francisco d'Assis d'esta
Cidade e o Capitão Anto-
nio Jose Duarte de Ara-
jo Gondim, moradores
desta Cidade, ambos [ilegível]
mim conhecidos como
os próprios, de que faço
menções, dou fé, e peran-
te as testemunhas adiante
nomeadas e assignadas
me foi dito pelo Capitão

Antonio Jose Duarte de
Araujo Gondim que elle
Contractou com a dita Or-
dem Terceira o douramen-
to dos dous altares latera-
es da respectiva Igreja pe-
la quantia de um conto
e quinhentos mil reis
que lhe serão pagos em
quatro prestações iguaes
e em proporção do dou-
ramento que realisar na
obra que sera por elle con-
tractante dividida em qua-
tro secções, de modo que,
finda a primeira, exami-
nada e acceita pela Ordem
lhe será immediatamente
paga a primeira prestação
de tresentos e setenta e cinco
mil reis, e assim por di-
ante até sua conclusão.

[fl-2]

conclusão, recebendo a quar-
ta e ultima prestação em
janeiro de mil oito cen-
tos e setenta e cinco, e na
falta de pagamento per-
ceber juro de meio por

cento ao mes, pelo tempo que decorrer do primeiro de terceiro do dito anno até real embôlso. Disse mais que finalisaria e concluiria e mencionado claramente no período do corrente anno e que do primeiro de janeiro do na- no próximo em diante se sujeitaria á multa de cinco mil reis diários, caso não concluísse a obra em tempo, e a multa seria excluída da última prestação. Dissemos que contratara e se obriga a indenisar á Ordem da importancia do péo [sic] de ouro que empregar no douramento se pela imperfeição do trabalho não for ella acceita pela mesma administrativa da mesma Ordem (hypothese em que será rescindido o presente contracto sem interpel

[fl-2-verso]

interpellação judicial, e

por simples deliberação de mesa, e que para maior segurança e garantia da referida Ordem dera por seu fiador ao Cidadão Bernardino da Cunha Ferreira por quem sae esta tambem assignada e que se acha presente. Disse mais que a despesa de andar mes [sic] e de todas os mais preparos, concernentes á arte, necessárias ao douramento dos altares correriam exclusivamente por conta da Ordem retificando-se porem as custas da presente escriptura, como tudo consta do termo da mesa deliberativa e administrativa da Ordem que offerece como parte outorgante d'este contracto. Perante as mesmas, testemunhas foi dito pelo contractante Joaquim Bento de Andrade Junior que acceitara as condições de contracto

por parte da Ordem Terceira de São Francisco de Assis d'esta Cidade.

[fl-3]

Cidade, com seu procurador e competentemente auctorizado pela deliberação quer se adiante mencionado, e se obrigara por parte da Ordem á cumpri-lo em todas as suas partes. E pelo fiador Bernadino da Cunha Ferreira reconhecido por mim Tabellião e pelas testemunhas é tudo presentes pelo proprio que aqui menciono, foi dito que abonava e afiançava ao contractante Capitão Antonio José Duarte Araujo Gondim subministrando por elle a importancia do que o mesmo afiançado se constituir devedor á Ordem, e não satisfiser por não cumprimento das condições constantes deste contracto. Assim o disseram, outorgaram, contractaram, estipularam e

acceitaram e eu Tabellião
também acceito em nome
do outorgante aberto [?]
a mais pessoas e quem
possa pertencer. Fiz es-
ta por me ser distribui-
da e ser pagos os direitos
pela forma seguinte: A Or-

[fl-3-verso]

dem Terceira de São Fran-
cisco se pagar nessas e [ilegível]
direitos e o sello proporcional
sobre a quantia de um conto
e quinhentos mil reis pa-
ra escriptura do contracto
com o Capitão Antonio
José Duarte de Araujo
Gondim. Diamantina
vinte e nove de janeiro de
mil oitocentos e setenta e
quatro. E terá o sello pro-
porcional de dous mil re-
is [corroído] inutili-
sado. Distribuido ao 1º Offi-
cio – Netto Leme. Diaman-
tina vinte e nove de janei-
ro de mil oitocentos e se-
tenta e quatro. O Distri-
buidor interino Araujo

Tameirão. E terá devi-
Damente sellado inume-
ro quarenta e oito. Renda
(tarrer do Imperio) Pro-
vincial. Minas Geraes
Exercício de mil oitocen-
tos e setenta e três e mil
oitocentos e setenta e qua-
tro. Assentamento do ca-
derno de receita foi [ile-
gível] ao Collector Vale-
riano e [corroído] a im-
portancia de onze mil

[fl-4]

mil reis recebido da Ordem
Terceira de São Francisco
de Assis pelo imposto de
escriptura do contracto fei-
to com Antonio Jose Du-
arte de Araujo Gondim,
duma obra de douramen-
to dos altares da mesma
Egreja, por um anno com
Preço estipulado de um
Conto e quinhentos mil
Reis. Collectoria Muni-
cipal de Diamantina,
trinta de janeiro de mil
oitocentos e setenta e qua-

tro. O Collector Alves Pe-
 reira. O Escrivão Nasci-
 mento. Estava o sello a
 [corroído] de dusetos reis
 Legalmente inutilizado.
 E o que contém a gui-
 a, distribuição, talao e sel-
 los que fielmente copiei
 ficando archivada em
 meu cartorio a mesma
 d'este contracto. E sendo-
 lhes lida esta escriptura
 assignem com o fiador
 e testemunhas presen-
 tes Antonio J. do Nas-
 cimento Moura e Sim-
 plicio Antonio Teixeira
 lerrão perante mim Jo-

[fl-4-verso]

José Egídio Netto Leme
 1º Tabellião, que a escrevi
 Procurador Joaquim
 Bento de Andrade Juni-
 or, Antonio José Duarte
 de Araujo Godim, Ber-
 nardino da Cunha Ferrei-
 ra, Antonio J. do Nasci-
 mento Moura e Simpli-
 cio Antonio Teixeira Ser-

rão. É o que se contem
na referida escriptura cujo
traslado extrahi n'esta Ci-
dade Diamantina, aos
trinta dias do mes de já-
neiro de mil oitocentos
e setenta e quatro, e por es-
tar em tudo conforme o
original o subscreve.

Em. Jose Egidio Netto Le-
me, 1º Tabellião, que o [corroído]
crer e o assigno em publi-
co e raso.

Em Hº J.E.N.L. de verade

Jose Egidio Netto Leme

[AEAD – Cx 364 – B1 – C – São Francisco – Doct^s Avulsos / Recibos – 1790/1799]

Nada Consta

[AEAD – Cx 364 – B1 – B – São Francisco – Doct^s Avulsos / Recibos 1770/1779]

R^{ce} do Snr. Antonio João Per^a 35/8^{as} de ouro
en hum bilhete corente da caza do contrato de m-
aior coantia porsedidas de duas mil e quinhentas
telhas que v^{do} em compro p^a a caza da ordem tre-
seira [sic] de São Fran^{co} e pelas ter recebido lhe pasei es-
te normin som^{te} assinado leje. Arraial do Tejuco
29 de 8brº de 1770

Mel Espindula de Souza

Recebi d mão do Snr. Antonio Furtado de Mendonça a [corroído]

de trinta e sete oitavas de ouro de pintura dos santos q' [corroído]
 senhor me mandou em carnar pertencente a orde 3^a de S.
 Fran^{co} e por verd^e lhe passei este p^a sua clareza caminha.
 Denb^a hoje 07 de sebr^o de 1771

Joze Ant^o Bap^{ta}

São 37/8^{as}

[AEAD – Cx 364 – B1 – D – São Francisco – Eleições]

Nada Consta

[AEAD – Cx 364 – B1 – A – São Francisco - Doct^s Avulsos / Recibos – 1762/1769]

A Ordem Treseyra Seráfica

Me he devedora de vinte oy^{tas} de ouro assaber [corroído]
 q' tocão ao novessiado, tres oy^{tas} de pintar doze Forquilhas. hua
 d^{ta} de praiar hum cajado [ilegível] q' tudo farão
 d^a coantia assima de vinte oy^{tas}. Tejuco Fvr^o de 17 [corroído]

Jose Soares de Araujo

O Irmão Cindico pagara a Joze Soares de Araujo [corroído]
 8^{as} de ouro que deve da Ordem 3^a que constão do Ro [corroído]
 Ma. Tejuco 13 de Fevr^o de 67

O Pr. Mel da Cunha Secretario

Ferr^a Barros

[assinatura]

[AEAD – Cx 364 – B1 – A – Documentos Avulsos – São Francisco – 1764/1768]

Nada Consta

[AEAD – Cx 364 – Ordem Terceira de São Francisco – 1763/1789]

Rol das obras que fiz p^a a Ordem Tr^a

de S. Fran^{co}

huã coroa limpa e concertada.....	3/4
obrasas [?] p ^a a cruz.....	1/4\$
tres pares de azas.....	3/8 ^{tas}
quatro meninas pintado e consertadas de novo.....	5/8 ^{tas}
	soma.....9...\$

N^o da Mam. do Irmão Sindico

tres oitavas e meya a conta do que

me deu o Pintor Silvestre e p^r

verd^e faes este p^r mim som^{te} asi-

gnado. Tejuco 10 de m^{co} de 1802

Fran^{co} Teixer^a

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} – 1781/1787]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – D – São Francisco – 1763/1780]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – B – Livro de Grade – 1806/1851]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – B – Estatuto – São Francisco – 1856]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – B – Compromisso – São Francisco – 1855]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – Documentos Diversos – São Francisco – 1782/1827]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – Documentos – São Francisco – 1781/1787]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – 1783/1806]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – 1786/1791]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – 1784/1787]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – 1853/1857]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco - Doc^{ts} Avulsos – sem data]

Nada Consta

[AEAD – Cx 365 – B1 – A – São Francisco – Registro Almas – 1781]

Nada Consta

[AEAD - Cx 366 – B1 – A São Francisco – Documentos Avulsos – 1760/1779]

Nada consta

[AEAD – Cx 366– B1 - S/ letra – São Francisco – Docts Avulsos1762/1770]

[fl- 21]

T. [corroído] P^a Commissario e Irmão Ministro e mais Irmãos de Meza

Fazendo deposito de dez oitavas de sua entrada na mão do irmão sindico se lhe assignou p^a tomar o habito em [ilegível] 28 de 7 br^o 1762.

[assinatura]

Admittese o commissário Ferr^e Barros

Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profeçor na Arte da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre Maynard da Sylva e de m^{er} D. Custodia Maria de Azevedo natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador neste Arrayal do Tejuco q' elle para melhor servir a Deos N. S^r, e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre S. Fran^{co} recebendo de Habito de sua venerável ordem 3^a da Penitencia e por ter as partes requisitas.

Nomeya de sup^{te} p^a tt^{as}

P. avre aos Irmãos Ministros e mais.

O Cap^m Heytor de Sá Roby

Caetano da Costa Fagundes

Irmãos que informados da verdade oadmitam

Manoel Joze Barboza De Brito

na Gouvêa

a tomar o Santo Habito

E.R.M.

M^{to} R. S. P^a Commissario, e S.Ir. Ministro e maiz Ir^s da Meza Informe orbr[?]: M^e se o supp^e tem comprido com sua obrig^{am} no seu anno de noviciado. Tejuco [barrado] de janeir^o de 1764.

[assinatura]

Comissário

[assinatura]

[assinatura]

Dis o Ir. Guilherme joze Maynard da Sylva filho de Alexandre Maynard da S^a e de sua m^{er} D. Custodia m^a de Az^{do} m^{or} neste Arrayal de S^{to} Antonio do Tejuco, frg^a de N. Sr^a da conseção da Villa do Pr^a que lle tem acabado o anno da aprovaçam nesta venerável

ordem 3^a da penitencia aonde confeça não ter satisfeyto com suas obrigações antes faltando em tudo como negligencia promete emendarse

Não obstante a informação do Pavy que para sua salvação o admitam a profeçar

Sr. Pr^e consta desta meza o Sr.

mão não [borrado] { comprido como era

[...] rígrado e a Sem^r, m^{dão}, continue mais

E.R.M

seis mezes c/ findo requerera em meza

[assinatura]

[borrado] de m^{co} de 1764

[assinatura]

O de q' trata a petição tem assistido a mayor p^{te} do noviciado e tem as circunstacias q' se requerem p^a a q' pertender V.V.C.C mandarão o q' forem servidos a 5 de meço de 1 [corroído]

Jose Per^a do Am^a

[AEAD – Cx 367 – B1 – B São Francisco – Doctos Avulsos – 1806/ 1849]

Nada consta

[AEAD – Cx 367 – B1 – A São Francisco – Doctos Avulsos – sem data]

Nada consta

[AEAD – – Cx 367 - S. Francisco– Docts – Avulsos – 1764/1814]

Nada consta

[AEAD — Cx 367- B1 – A -São Francisco -1872/1889]

Nada consta

[AEAD – B1 – A- Cx 367 – São Francisco – Docts diversos – 1888 – 1915]

Nada consta

[AEAD – Bl – B – Cx 367 – São Francisco – Docts Avulsos -1838- 1845]

Nada consta

[AEAD – Bl – D – Cx 367 São Francisco – Recibos – 1806/ 1820]

Nada consta

[AEAD – Cx 371 – Bl – D – Irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém – 1751]

[fl- 384]

+ O Sr. Joze Soares remido em 1775

[AEAD – Cx371 – Bl – A – Irm. do S. Sacramento – Arraial Tejuco – Compromissos – 1735]

Nada consta

[AEAD – Cx371 – Bl – A – Irm. do S. Sacramento – S^{to} Antonio - Arraial Tejuco – Livro Receita e Despeza – 1759/1771]

Nada consta

[AEAD – Cx371 – Bl – B – Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos – 1739/1918]

[fl-102-verso]

Entrou p^r Irmão desta Nossa Irmand^e do Santissimo Sacramento Caetano Luiz de Miranda, e teve a sua entrada grátis p^r ser Irmão de Meza este presente anno e prometeu

goardar as detreminassoos do compromisso e como assim o disse assinou comigo
Escrivam Tejuco de novembro de 1804 Manoel Pires de Figdr^o

Caetano Luiz de Miranda

[AEAD – Cx371 Irmandade de N. S. Tijuco – Arraial do Tejuco Livro de despesas – 1771/1842]

Nada consta

[AEAD – Cx 371 – Bl- C – Irmandade de N. S. Terço da Capela de S^{to} Antonio Arraial do Tejuco – 1773]

Nada consta

[AEAD – Cx371 – Bl – D – Irmandade dos Santos lugares de Jerusalém – Arraial do Tejuco – 1751]

Nada consta

[AEAD – Cx371 – Bl – A – Irmandade. do S. Sacramento Livro de Receita e Despesas – 1773/1793]

[fl – 10]

Pago a Jose Art^o Bapt^a por acabar de pintar a Igreja// 39 :__ :__

Por huma receita de tinta e xumbo p^a a d^{ta} obra// 199: ¾ : 6

Por 5^{os} da d^a Receita// 23: ¾ : 1

Condução da d^a Receita.....// 108: ½ : 5

Huma Receita de tintas vendas do R^o// 30: __ : 4

Quintos da d^{ta}// 4: ¼ : 6

[AEAD – Cx372 – Bl – A – Irm. do S. Sacramento Livro de Receita e Despesas – 1773/1793]

[fl – 32- verso]

Vem de Lauda Retro// 460 ½₂

que pagou o G. Mor Joze Soares de Araujo como ttr^o do falecido Luiz Gomes da Fon^{ca} que ficou restando da conta passada que conta neste p30 e na despeza neste mês mo p.107 29 ¼₃

[fl – 56]

Conta da Receita que

da o G.M. Sebastião de Araujo Abreu como Thezoureiro do Irmandade o Santissimo Sacramento deste Arraial do Tejuco do que recebeo pertencente a d^a Irmandade desde 29 de junho de 1778 de hoje de Ag^{to} de 1789

R^{beo} do G. M. Joze Soares de Araujo de sua joia de Provedor de 88 p^a 89.....100 ____//____

[fl – 51 – verso]

Soma Retro// 2353// ____ // ¼ 2

R^{beo} do G. M. Joze Soares de Araujo o q[~] avia de levar por pintar
o adro da Capela do d^o S^f Conforme o termo no livro de mesa

\folhas 49

{ -10-

2630 – ½ -

[fl -60]

Do G. M^r Joze Soares de Araujo4 ½

[fl – 105- verso]

Pagou o G. M. Jozê loares de Ar^o como ttr^o do fale-
Cido Luiz Gomes da Fon^{ca} V^o procurador q' hera da mesma
Irmand^c quatrocentos e vinte oitavas que proce-
dem do abaixo declarado, alias trezentas e quarenta
sinco 1/8 e hum vintém – como adiente se vê

1.583 ½₂₇

[fl- 123- verso]

a Jose Soares de Ar^o de pintar o Trono de Hua madre p^a
a caza do orgam como consta da sua conta 60 ½ //
Pello q^c pagou ao Pintor Silvestre de Almeida
para pintar a Capela Mor na forma do seu ajuste400 // //

[fl – 125 – v]

Pelo que pagou ao Pintor de dourar a Targo [?] do Arco
\e pintar os Taxeiros.....12 // //

[fl – 128]

tts de ferro para a corrente da Lampada a 3v.....2 // 5
Feito da d^{ta} corrente a Jose Simoens Prata4 // 5
A Silvestre de Alm^{da} Lopes, p^r dourar a d^a corrente.....4 // // (...)
Ao d^{to} Silvestre por pintar p candileiro g^{de} do pe do Coro.....3 // //

[AEAD – Cx372 – Bl – A – Irm. do S. Sacramento Livro de Receita e Despesas – 1773/1793]

[fl-129-v]

Ao carapi na Ing^{co} Ferr^a Pinto do feitio do Sacratio.....2 ½ //

Ao pintor Silvestre de Alm^{da} Lopes de o pintar.....2 // //

[fl-130]

Pello q' se pagou 18/2 Libr. de ferro p^a correntes dos Lampions1 ¾ // (...)

Pello q' pagou aio pintor Silvestre de Almd^a de as doirar6 ½ //

[fl – 135]

Pg. Ao G. M. Jose Soares de Ar^o de oiro que levou a talha do órgão 32 – ½ - 1

[fl – 146]

(Pagou)

Id^m a Silvestre d' Almeida de pintar e dourar os Toxeiros.....50 ½ 2

Id^m do d^{to} de pintar 3 pannos para as portas, 4 ferros dos Passos e Santa Anna.....19// //

[fl-154]

Ao G. M^r J^c Soares de 1 duz de taboas p^a telhado.....6 // //

[AEAD – Cx 327 – B1 – A - Irm. S. Sacramento – Livro da Frabrica – 1780/1838]

[fl – 9]

Conta a que dã o S. M. Antonio Macha
do Souto Mayor, como Thezour^o da Irm^{de} do S. S.
Sacram^{to} do que recebo pertencente a Fabrica des-
ta Capella de S^{to} Ant^o de quem he Fabriqueira a
d^{ta} Irm^{de} des o dia 31 de julho de 1784 ate 15 de junho de 1785.

(recibo)

De Silvestre de Alme^{da} Lopes, huma defunta no Rozario.....1 ½

[fl – 13]

De Silvestre de Alm^{da} Lopes por sua m^{er} Faustina no Amparo.....3 ¼ //

Do G. M. Joze Soares de Ar^o por Teodozia Mina forra na d^{ta}5 // //

[fl – 17 – V]

R^{beo} do G. M. Joze Soares de Araujo 32 paos de Andanina p^a o Roz^f16 ½ //

[fl – 20]

R^{beo} do G. M Joze Soares de Araujo pello Pay de Dom^{os} Roiz' Fraga

\no Carmo.....3 - // - //

R^{beo} do dito por hú pau de andame e de hua citação p^a cobrar de [ilegível].....1 - 1 -
¼ - 3

[fl – 23]

Do d^{to} (R. Fructoso Gomes da Ct^a) q' paga por Joze Soares Ar^o 5 escravos

\.....d^o.....3 ¾

[AEAD – Cx 327 – B1 – A - Irm.do S. S. Sacramento – Livro da Frabrica – 1780/1838]

[fl – 80 – v]

Receita da Fabrica da Matriz de Sauto

Antonio da Cidade de Diamantina, que he Administradora

Da Irmandade do S. S. Sacramento por concessão de S. Mag^e

de q' se faz corgo ao Thesoureiro da mesma o Cap^m João Bap^{ta}

de Azevedo do anno de 1837 té 1838

da ttr^a da Caetano Luiz de Miranda Sepultado na Luz.....27 // 600

[AEAD – Cx 327 – B1 – B - Irm. do S. S. Sacramento – Livro de Registro de Missa por
intenção das Almas dos Irmãos – 1760/1849]

Nada consta

[AEAD – Cx 327 – B1 – B - Irm. do S. S. Sacramento – Livro de Receita e Despesa –
1798/1835]

[fl – 25 – V]

Despeza da Irmandade do Santissimo Sacra-
mento pelo Thesoureiro da mesma Theotonio da Sil-
veira, do anno de 1807, para de 1:808

Despezas maiores

Dº a Caetano Luiz de Miranda p^r d^a ded^a á [ilegível]8 // ¼ ... //

[fl – 30 – V]

Despezas ao Snrº dos Passos

Dº ao Pintor de pintar a Cruz do Senhor.....// ¾ // //

[AEAD – Cx 327 – B1 – B - Irm. S. S. Sacramento –Arraial Tejuco – Livro de Receitas
– 1799/1847]

Joias

[fl – 4]

Annuais

De Joze de Araujo de 96 the 99.....4 __ // __

[fl – 14 – V]

Pelo que recebo do Thezourº do anno passdº.....93 // 11 // 3

Dº de Caetano Luiz de Miranda d^a de d^a de 180 [borrado] 8 // // //

Dº de Caetano Luiz de Miranda..... // ½ //

[fl – 38]

Receita da Irmandade do Santissimo Sacramento sendo Thezrº

o Sarg^{mor} Luiz Jose de Figueiro Anno 1825 p^a o d^o 1826

recebeu de Jonnais dos Escravos empregador na Extração

D^o de joias de anuais do Cap^m Caet^o Luiz de Miranda até 1827.....39//300

[AEAD – Cx 327 – Bl – C - Irm. S. S. Sacramento – Arraial do Tejuco Livro de Registro - 1827/1888]

[fl – 4]

Julho de 1827

Ponto do Mestre Carapina, e mais Officiais que trabalhão na Reidificação da Matriz de

/ Santo Antonio deste

Arraial do Tejuco

Escravos

D^o Capt. Caetano Luis de Miranda

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
													4	*	4	4	4	4	4	4	*	4	4	*	4	4	4	*	4	4

[fl -5]

Agosto de 1827

Ponto do Mestre Carapina, e mais officiaes q' trabalho na Reidificação da Matriz de

/Santo Antonio dete

Arraial do Tejuco

e trabalho na Reidificação da Matriz de

/ Santo Antonio deste

Arraial do Tejuco

Escravos

Dº do Capt. Luiz de Miranda

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
4	4	4	4	*	4	4	2	4	*	4	*	4	4	0	4	4	4	0	4	4	*	4	*	4	4	4	4	4	4	4

[fl - 6]

Setembro

Escravos

Do Camp^{am} Caetano Luiz de Miranda

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
4	*	4	4	4	4	4	4	0	4	4	4	4	4	4	0	4	4	4	4	4	4	*	4	4	4	4	4	*	*

[fl - 7]

Outubro

Escravos

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
4	4	4	4	4	4	*	4	4	4	4	4	4	*	4	4	4	4	4	4	*	3	3	3	3	3	3	3	*	3	3	3

Ditos do Cap^t Caetano Luiz de Miranda

[fl - 7]

Novembro

Escravos

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
*	3	3	3	*	3	3	3	3	3	*	3	3	3	3	3	3	*	3	3	3	3	3	2	*	3	3	3	3	*

[fl – 28]

P^e 3 ½ oitavas de ouro p^a os calis

12 // 000

[fl – 38]

Dezembro

4 P^r 416 dos Escravos allugados do Cap^t Caetano196 | 81 // 685
 Luis de Miranda com dr^o do Sacrament^o

[AEAD – Cx372 – B1 – D – Irm S. S. Arraial do Tejuco – Dcts Diversos – 1786/ 1863]

Nada consta

[AEAD – Cx372 Irmandade do S. S. Sacramento – Eleições – 1883/ 1899]

Nada consta

[AEAD – Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804]

[fl – 61]

Ao pintor M^{el} Alz' q' se devia de pin

turas.....// 1..... $\frac{1}{4}$4

[fl – 78]

Ouro q' se pagou ao pintor de pintar a dita Imagem e varias pinturas que fez p^aa confraria.....2 // //

[fl – 79]

Dito^(ouro) q' paguei Ant^o Pinto de Miranda de pintar a Lamina de S. Ifigenia.....2 // //

[fl – 79 verso]

Dito^(ouro) ao pintor de pintar vara P^a opeditorio.....// 1/2 //

[fl – 87]

P ., ouro p^a pintura de hua vara..... $\frac{1}{2}$ 2 //

[fl – 94 – v]

pelo que se pagou ao guarda mor Jose Soares d ris-
co da Igreja..... 6 // //

[fl 137]

P., ouro ao pintor Manoel dos Passos.....// // // 8 // //

[fl – 148]

P. 2 Cibilas p^a os Altares Colaterais a Caet^o Luiz de Miranda.....// 4 // //

[AEAD – Cx373 – B1 – B – Irm N. S. Mercês - Arraial do Tejuco – Registro de Eleições de Juizes e Juizas – 1771/ 1847]

Nada consta

[AEAD – Cx 373 – B1 – C – Irm N. S. Mercês - Arraial do Tejuco – Registro de Sepultamento – 1790 / 1890]

Nada consta

[AEAD – Cx 374 – Bl – A – Irm N. S. Mercês - Arraial do Tejuco – Livro de Entrada Irmãos – 1779 / 1816]

Nada consta

[AEAD – Cx 375 – Bl – B – Irm N. S. Mercês - Arraial do Tejuco – Livro de Grade – 1794 / 1838]

Nada consta

[AEAD – Cx 376 – Bl – A – Irm N. S. Mercês – Livro de Compromisso – 1778]

Nada consta

[AEAD – Cx 376 – Bl – A – Livro de Compromisso da Irm N. S. Mercês – 1782 / 1909]

Nada consta

[AEAD – Cx 376 – Bl – C – Livro de Registro de Missas - Irm N. S. Mercês – 1776 / 1849]

Nada consta

[AEAD – Cx 378 – Bl – A – Inventário 1766 Irm N. S. Amparo – A. Tejuco]

Nada consta

[AEAD – Cx 378 – Bl – A – Irm N. S. Amparo – Indulgências - 1786]

Nada consta

[AEAD – Cx 378 – Bl – C – Livro de Entrada de Irmãos - Irm N. S. Amparo – Arraial do Tejuco – 1772/1821]

Nada consta

[AEAD – Cx 378 – Bl – D – Livro de Compromisso - Irm N. S. Amparo – Arraial do Tejuco – 1782]

Nada consta

[AEAD – Cx 379 – Bl – A – Irm N. S. Amparo – Livro de Atas – 1779/1843]

[fl – 87 – A]

Aos coatro dias do mês de Março de 1780 neste Arraial do Tejuco e Capela da Sr^a do Amparo disse estando em meza o Juiz: Escrivão Tezoureiro mais Irmãos abaixo assignados ahi sendonos proposto o gr^{de} zelo e boa devoção q' p^a o meni[corroído] da projeção de pintor tem nosso Irmão Silvestre de Almd^a Lopes estando nas occasions das festividades da mesma capela pr^{te} a pintar e dourar todo o q' a bem das mesma senececita sem o onus de solução: em consideração ao q' de comum acordo mutuo comsentim^{to} de todos se asentou em q' não perceba esta Irmad^e aluguel alug' da Caza do Comsistorio[corroído] m q' reside de dia o d^o nosso Irmão no exercício de sua Arte na so de todo o tempo q' no d^{to} comcistorio tem exer[corroído] tido mais igualm^{te} di de data deste termo em diante e mantenssão [sic] ao intecere q' percebe esta mencion desta Irm^{de} na comservação do pudicto. Irmão ficando este sug^{to} a continuição[?] [corroído] e cuid^o de seu Irmão como athe agora[?] tem feito e de como assim concordamos fasso este termo em q' assignamos eu Jose Henriq^s da [corroído] Escrivão da mesma Irm^{de} o Escrevi a asignei

Jose Henriq^s da Costa

Bernardino Anacleto [ilegível]

João Man^{El} de Castro

Fran^{co} Ignacio Ribr^o

João dos santos Lemia

João Diulv^o

Silvestre de Almd^a Lopes

Manoel da S^a Souza

Bernardo Amaro de Az^{do} Car^{lho}

Fran^{co}Lecr^a da Fon^{ca}

Luiz Joze dos Santos

Theodozio Jose de Araj^o

Joze F [ilegível] Julião

[AEAD – Cx 383 – - Irm N. S. Rosario – Bl – A – Arraial Tejuco - 1793/1807]

Nada consta

[AEAD – Cx 383 - Irm N. S. Rosario – Arraial do Tejuco – Livro de entrada de Irmãos 1753/1832]

[fl – 50 – V]

Eleição do Juiz Rey e Rainha Tesoureiro, Escrivão
e mais irmãos de Meza que hão de Servi de N. Sur^a do Ro
zario, S. Benedito e S. Antonio de Catagerona do presente
anno de 1763 para o de 1764.

Rey

Jose Vieyra Dias

Rainha

Joanna Francisca Per^a

Juiz de N. Snr^a

Felipe da Costa e Milho

Thesoureiro

Jose Soares de Araujo

Escrivão

Jeronimo da Silva Fen^a

Procurador

Jose Gomes Peixoto Luna

Zelador

João Baptista da Silva

Protetor

O Cap^m Comandante Ignacio da Luz.

Juisas do Rosario

Manoel Fen^a S. Miguel

Anna de Souza dos Santos

Cladio Manoel da Fonçeca

Anna Granada

Jose Vieira Barbedo

Juiz de S. Benedito

Antonio de Oliveira

Engemio da Costa

Jose Ferr^a da Silva

Juisas

Antonio Fran^{co} Bragaverdadr^o

Anna Pereyra

Benedito Vas.

Antonia Rocha

Irmans de Mesas

Juis de S. Antonio

Damiana Corr^a Lobo

Antonio de Fama

Thereza Gomes

Juisas

Maria da Cunha

Françisca Roiz' Soutto

Josefa Machada de Faria

Françisca dos Anjos

Maria Frz' de Oliveira

Irmãos de Meza

Thereza Francisca

Bomifacio Luis Filgueiras

Anna Maria de Jesus

Lazaro Barreto

Gertrudes Mir' Pera

João Coronel

Monica Tavares

Jose de Souza dos Santos

Joseja daencarnação

assignada pello R^{do} Capitão o P^e Joze de Azevedo

[fl – 51]

Eleição do Juiz Rey e Rainha Thezoureiro

Es^{cr}^{am} Procurador e mais Irmaons de meza que hão se servi

a N. Sr^a do Rosario S. Benedito S^{to} Antonio de Catajerona

do prezente anno de 1764 a 1765

Rey

Lazaro Barreto

Rainha

Juiz de N. Sur^a

Antonio de Livr^a

Thezour^r

Jose Soares de Ar^o

Es^{cr}^{am}

Jerônimo da Sylva Ferr^a

Procurador

Jose Gomes Peyxoto Luma

Zelador

João Batista da Silva

Protetor

Cap^m Ignacio da Luz

Juizias do Rozario

Juizas de S. Benedito

Joanna Batista

Anna Maria da Silva

Antonio Sylva Dias

Felicia Felizarda

Juiz de S. Benedito

Juiz de S. Antonio

Jose Ferr^a Guim^r

Joze do Rosario

[fl – 51- verso]

Juisas de S. Antonio

Irmaos de meza

Felipa Teixeira Louza

Anna Louza dos Santos

Engema de C Maura

Anna Granada

Irmãos de Meza

Ignacia do Amaral

Felipe da Costa

Rita Pais de Gouveya

Jorge de Lima Rego

Anna Gomes Lima

Luiz da Sylva

Brazida da Cunha

Joze da Sylva Ribr^o

Micaella Romana

Eugenio da Costa

Antonia Duarte

João Teixeira de Souza

Paula Fran^{ca} Ribr^a

Antônio Francisco Braga

Anna Maria de Fr^{tas}

Faustino da Sylva

Ignacia Romana

João Vir^a Barcedo

Joanna Fran^{ca} Pr^a

Joze da Coita Duarte

Manoel Barboza

João Ribr^o

Jose Vieira Dias

Procuradoras

Joanna Alz' Lima

Anna Pacheca

Juiza p^r devoção

Anna Ferr^a dos S^{tos} Leal parda

Assignado p^{lo} R^{do} Capelão Pedro Barbosa Leytão

[fl – 52]

Eleição de Juiz Rei Rainha Thesoureiro Escrivao Procu-
radores e mais Irmãos de mesa q' a de servi a N. S. do Rosario
S. Benedito S. Ant^o de Catragerona do prezente anno 1765
p^a 1766

Rey

Felipe Glz'

Rainha

Maria Carvalha

Juiz de N. S.

Feles Pires Sardinha

Escrivão

Jerônimo da s^a Ferr^a

Thesoureiro

Jose Soares de Ar^o

Procuradorez

Jose Gomes Peixoto Lima

Zelador

João de Ar^o de Freitas

Protetor

o Capp^{am} Ignacio da luz

Irmam Protetora

Marçela da Costa de Oliv^a

Juisa de N. S. do Rosario	Juis de S.Benedito
Maria da Cunha Freytas	João Francisco Ribr ^a
Roza Baptista	Juiz de S. Antonio
Juisas de S. Benedito	Sipriano Antunes de Oliveira
Micaela Romana	
Ifigênia Maria Dias Roiz' de Moraes	
Juisas de S. Ant ^o	
Antonia Duarte	
Roza Duarte	
Irmãos de Mesa	Irmans de Mesa
Ant ^o Jose de Freitas	Francisca Paçheca
Bomifação Luis Filgueiras	Joanna Baptista
Felis da Cunha Pr ^a	Anna Maria da S ^a
Francisco Gomes Alz'	Felicia Felizarda
João Gomes Alz'	Eugenia de Maura
	Felipa Teixeira de Souza

[fl – 52 – v]

Irmãos de Mesa	Irmans de Mesa
Felipe Glz'	Maria da Cunha
Felis Pires Sardinha	Roza Bapt ^a
João Francisco Ribr ^o	Micaella dos Anjos Romana
Syprianno Antunes de oliv ^a	Hufigenia Maria
Antonio Bapt ^a Rolim	Antonia Duarte
Antonio Antunes	Roza Coelha da Silva
	Romana de Mendonça Milhares

Jose da Roela

Maria Pereira

Thomaz de Az^{do}

Paula Francisca Rib^a

Joaq^m de Maura

Margarida Francisca Rib^a

Domingas de Barros Barreto

Ritta Maria da Asunção

Thereza Ramos

Thereza as S^a

Antonia Teixeir^a de Carv^o

Thereza Barbosa

Juisa de N. Sur^a p^f de Voção

Roma da Thereza

Juisa de Promeça S. Benedito

Hufigenia Maria, digo Paes de Gouvea

Juiza do mesmo Santo p^f de Voção

Anna Ferreira

Assignada p^{lo} R^{do} Capelão P^o Barboza Leitão

[fl – 53]

Eleição dos Juizes, Rey e Rainha, Escrivão e Thesourei-

ro Procurador e mais Irmãos de meza q' onde serve a N. Snr^a

do Rozario e S. Benedito e S. Antonio de Cathagerona neste prez^{te} anno

de 1766 p^a o de 1767

Rey

Feliz da Cunha Pr^a

Rainha

Clara de Souza

Juiz de N. Snr^a

Antonio Joze de Freitas

Escrivão

Jerônimo da S^a Pr^a

Thezoureiro

Joze Sores de Araujo

Procurador

Felipe da Costa Mello

Lazaro Bareto

Zeladoras

Thereza Alz' Maria

Josefa Tavares de Sá

Protetos

O Capp^{am} Comendante Ignacio da Luz

Juízas de N. Snr^a do Rosario Juiz de S. Antonio de Cathagerona

Damianna Correia loba

Joze Vieira Baibedo

Quiteria Alz' Nogueira

Juiz de S. Bedito [sic]

Juizas do mesmo Santo

Thomazia Thereza Romana

Micaela Frr^a S. Mig^c

Teraza Francisca Guim^{es}

Maria Vieira da Costa

[fl – 54]

Irmão de Meza

Irmans de Meza

Felipe Glz'

Maria da Cunha

Feliz Pires Sardinha

Rosa Bapt^a

João Francisco Ribr ^o	Micaela dos Anjos Romana
Sypriano Antunez de Oliv ^a	Hufigenia Maria
Antonio Bapt ^a Rolem	Antonia Duarte
Antonio Antunes	Romana de Mendonça Milhares
Jose da Roela	Maria Pereira
Thomaz de Azevedo	Paula Francisca Ribr ^a
Joaq ^m de Moura	Margarida Francisca Ribr ^a
	Domingas de Barros Barretto
	Ritta Maria da Asunção
	Thereza Ramos Thereza da S ^a
	Antonia Teixr ^a de Carv ^a
Juiza de N. Sr. p ^f den Vocão	Thereza Barboza
Romana Thereza	
Juiza de Promeças de S. Benedito	
Hufigenia Maria dogo Paes de Govea	
Juiza do mesmo Santo p ^f de Vocão	
Anna Ferreira	
Assignada p ^{lo} R ^{do} Barboza Leitão	

[fl-55]

Eleição do Juiz Rey Rainha Escrivão
 Thesoureiro Procuradores e mais Irmãos de meza q'
 andem servir a Nossa Senhora do Rosario S. Bene-
 dito e S. Antonio de Cathagená neste presente
 anno de 1768 p^a o de 1769

Rey

João de Araujo de Freitas

Raynha
Maria Mz^a Maia
Juiz de Nossa Snr^a
Manoel da Costa Melo
Escrivão
Jeronimo da Silva Ferreira
Thesoureiro
O Goardamor Jose Soares de Araujo
Procurador
Jose Gomes Psychoto Luna
Zeladores
Felipe da Costa Melo
Luiz da Silva
Zeladoras
Thereza Alz[']Maia
Antonia da Rocha
Protetor
O C. Comandante Ignacio da Luz

[fl-55-v]

Juisas de N. Snr^a
Rosa da Silva
Anna Pereira
Juiz de S. Benedito
Balthazar de Ar^o de Freitas
Juisas do mesmo Santo
Maria Vaz da Conceição
Anna de Moraes

Juiz de S. Antonio de Cathajerona

Manoel Ferreira S. Miguel

Juizas do mesmo Santo

Romana da Fonseca Millanez

Joanna Antunes

Irmãos de Meza

Jose Teixeira Castanho

Benedito Vaz

Antonio de Olivr^a Rabelo

Faustino Frz' Ribeiro

Francisco Tavares S. Paio

Nicolau de Az^{do}

Joaquim dos Santos

Ignacio Coelho de Carvalho

Feliz Gabriel Joze da Fonseca

Antonio Gabriel Joze de A. Fonçeca

Agostinho Francisco Ribr^o

Joze de Ar^o Freitas

Nicolao de Azevedo

Juis p^r de vocão

Goncalo Bernardo Lima

Juisas p^r vocão

Rosa Maria da S^a

Anna Ferreira dos S^{tos}

Irmans de Meza

Rita Tavares S. Payo

Josefa Tavares de Sá

Michaela de Castro

Quiteria Frz' de Olivr^a

Thereza Felix de Menezes

Maria Gomes

Roza do Amaral

Felizarda Francisca Guim^{es}

Ignacia Barbosa

Anna Teixr^a de Carvalho

Luzia Frr^a Ribr^a

Antonia Tavarez

Theodozia da Fon^{ca} de Mançelos

Anna Cabral

Theodozia Vr^a Veiga

Maria Peixota

Antonia Tavares S. Paio

Assignada p^{lo} Capelão Furtuoso Gomes da Costa

Eleyção do Juis Rey Raynha

Escr^{am} Thezoureiro Procurador e mais Ir-
maos de Meza que andem servir a N. Snr^a
do Rozario S. Benedito S. Antonio Catha-
jerona este prezente anno 1769 p^a 1770

Rey

Françisco Gomes Alz'

Raynha

Maria da C^a de Freytas

Juiz de N. Snr^a

Manoel Soares Rozado

Ezcr^{am}

Jer^o da S^a Frr^a

Thezoureyro

O G^{da} M. Joze Soares de Araujo

Procurador

Joze Gomes [sic] Psychoto Luna

Zeladores

Felipe da Costa Mello

Luiz da Silva

Zeladoras

Maria Frz' de Oliveira

Antonia da Rocha

Juizas de N. Snr^a

Thereza Alz' Maya

Thereza Barbosa

Juiz de S. Benedito

Jose de Ar^o de Freytas

Juiza do mesmo S^{to}

Anna Glz'

Thereza de Alvarenga

[fl-56-v]

Juiz de S. Antonio

Luiz Filgueiraz

Juizas do mesmo S^{to}

Clara Paes de Gouvea

Joanna de Souza

Irmãos de Mesa

João de Ar^o de Frt^{as}

Mel da Costa Mello

Balthazar de Ar^o

Mel. Fr^a S. Mig^l

João Grisostinno

Mel. Lopes de Ar^o digo da Cruz

Jose Fran^{co}

Joaq^m Cr^a de Matos

Jose Roiz' de Carv.

Protetor

C. Cm^{de} Ign^{co} da Luz

Irmans de Mesa

Maria Alz' Mayo

Rosa da S^a

Anna Pr^a Machado

Maria Vaz da Conceição

Anna Mendes Ramos

Romana da Fon^{ca} Milanez

Joanna Antunes

Luiza digo Maria de Sz^a dos S^{tos}

Antonia Antunes

Anna dos Reis Drago

Ignez Pinto

Paula Pr^a

Quiteria M^a da Con^{cam}

Joanna M^a da Con^{cam}

Ignez Frz' Nunes

Quiteria Glz'

Joanna M^a da Encarnação

Michaela Gomes Alz'

Anna Gomes Alz'

Assignada pelo R^{do} Capelão

Furtuoso Gomes da Costa

[fl-74]

Eleição dos Juizes Rey Rainha

Escrivão Thesoureiro Procurador e mais

Irmaons de Meza, que hão de servir

a Nossa Senhora do Rozario, a São

Benedito, Santo Antonio de

Catagerona este prezente

anno de 1781 para o 1782

Rey

Faustino Fernandes Ribeiro

Rainha

Luiza Gomes

Juiz de Nossa Snr^a

Felipe da Costa e Mello

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thesoureiro

O goarda Mor Jose Soares de Ar^o

Procurador

Antonio Jose de Freitas

[fl-75]

Juisas de Nossa Snr^a

Rosa Fernandes de Passos

Roza Ribeira

Juiz de S. Benedito

Antonio Vellozo

Juisas do mesmo Santo

Lauriana e Maria de Freitas

Anna Gonçalves

Juis de S^{to} Antonio

Thomaz Antonio de Figuer^{do}

Juisas do mesmo Santo

Maria Correa de Mello

Maria Martins Castanheira

Juis por devoção do mesmo S^{to}

Jose Manoel Freire

Juisas por devoção

Joanna Teixeira Coelho

Maria Alz' de Araujo

Anna Ferreira dos Santos

Zeladores

Antonio de Souza Barboza

Caetano Soares

Zeladora

Josefa Tavares de Sá

Irmaons de Meza

Irmaãs de Meza

Jose Vieira Dias

Anna Gomes Alz'

João Glz' Ramos

Anna Vaz Luis

Jose de Mendonça

Florencia Marcelina de Gouvea

Luis Correa de Mello

Anna Glz' Pinta

Francisco Vieira Bitancurte

Floriana Lopes Pinta

[fl-75-verso]

Irmaons de Meza

Irmaãs de Meza

Joaquim Baptista Bitancourt

Maria da Cunha Freitas

Antonio Baptista de Carvalho

Maria de Souza Tavora

Joze Pereira Cerpa

Thareza da Costa

Bartholomeu Corr^a de Mello

Thereza da Costa

Jose Carvalho da Cunha

Vitoria Barboza de Olivr^a

Joaquim Pinheiro da S^a

Josefa Maria da Encarnação

Francisco Alz' Maya

Ventura Corr^a de Mello

Joaquim Barbosa de Souza

Francisco Pereira Lima

Domingos Nogueira

Manoel Corr^a de Mello

Antonio Corr^a de Mello

Simão Ferr^a Bessa

João Glz' Pinheiro

Juiz por devoção de N. Snr^a

Antonio Luiz Savão

Protetor Dez^{os} João da Rocha Dantas Mendonça

Assignou Coadjutor Frutuoso Gomes da Costa

[fl-76]

Eleição dos Irmaons Juizes Rey e
 Rainha, Escrivão, Thezoureiro, Procurador e
 Mais Irmaons de Meza que hão de servir
 a Nossa Snr^a do Rozario, e a S. Benedito
 Santo Antonio de Catagerona este
 presente anno de
 1782 para o de 1783

Rey

Pedro Lopes da Cruz

Rainha

Micaela Ferr^a de S. Miguel

Juiz de Nossa Snr^a

Felipe da Costa Mello

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thesoureiro

O Goarda Mor Joze Soares de Araujo

Procurador

Cyprianno Antunes de Olivr^a

Juizas de Nossa Snr^a

Rita Alz' Nogueira

Anna da Silva

[fl-76-verso]

Juiz de S. Benedito

Joze Ferr^a Sudre

Juizas do mesmo Santo

Florencia Roiz' de S. Payo

Joanna Antunes

Juiz de S. Antonio de Catagenna

Joaquim da Costa de Moura

Juizas do mesmo Santo

Ignacia Joze Machada

Josefa Vieira de Mattos

Irmaos de Meza

Irmaons de Meza

Faustino Frz' Ribeiro

Antonio Pereira Veloso

Thomaz Antonio Machado

João Frz' de Olivr^a

Francisco Teixeira

Dionizio Macedo

Jose Mrz' Castanhr^a

Francisco de Souza Pita

Cipriano da Costa [desbotado/ilegível]

Thomaz Antonio de Figuer^{do}

Irmaãs de Meza

Luiza Gomes

Roza Fernandes

Anna Glz'

Maria Vriz' Castanhr^a

Maria Teixeira

Quiteria da Costa de Far^a

Anna da Silva Olivr^a

Felizarda da S^a de Olivr^a

Quiteria de Lucena

Anna Fran^{ca} Guim^{es}

[fl-77]

Irmaons de Meza

Manoel Alz' da Asunção

Francisco Ferr^a da Silva

Irmaãs de Meza

Josefa Gomes Peixoto

Benedita Gomes Alz'

Trocato da Silva Lima

Quiteria Pinta

Christovão Furtado

Maria Eugenia

João de Azevedo Per^a

Maria Barreta

João de Azevedo Mor^a

Maria Frz' Passos

Antonio de Souza Barbosa

Quiteria de S. Jose

Faustino Frz' Ribr^o

Anna Thomazia de Azevedo

Anna da Costa Mello

Zeladores

Josefa Vieira de Matos

O Alferes Feliz Pires Sardinha

Zeladora

João Francisco Ribr^o

Josefa Tavares de Sá

Mel. Ferr^a de Sellig

Juisas por devoção

Joanna Teixeira Coelho

Maria Alz' de Az'

Anna Ferr^a

Protetor Dez' João da Rocha Dantas e Mendonça

Assignou Coadjutor Frutuoso Gomes da Costa

[fl-77-verso]

Eleição dos Juizes e Rey Rainha

Escrivão Thezoureiro Procuradores e mais

Irmaons de Meza que hao de servir de Nossa

Senhora do Rosario e S. Benedito e Santo

Antonio de Catagerona este

prezente anno de

1783 para 1784

Rey

Jose Ribeiro de Ar^o

Rainha

Micaela dos Anjos Romana

Juiz de Nossa Snr^a

Estevão Fernandes de Oliveira

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thesoureiro

O Goarda Mor Joze Soares de Araujo

Procuradores

O Alferes Feliz Pires Sardinha

Ciprianno Antunes de Oliveira

[fl-78]

Juizas de Nossa Snr^a

Angela Valentina de Macedo

Antonia Tavares

Juiz de S. Benedito

Joze de Araujo

Juizas do mesmo Santo

Thereza Ciale

Anna Carvalha

Juiz de S^{to} Antonio de Catagerona

Bernardo Carvalho da Cunha

Juizas do mesmo Santo

Izabel de Araujo Freitas

Manoel da Rocha

Zeladoras

Paula Francisca Ribr^a

Anna Maria do Reys Drago

Irmãos de Meza

Pedro Lopes da Cruz

Felipe da Costa Mello

Joze Ferreira Suarez

Irmaãs de Meza

Micaela Ferr^a de S. Miguel

Rita Alz' Nogueira

Anna da Silva [corroído]

Florenzia Roiz' de S. Payo

[fl-78-verso]

Irmaons de Meza

Cipriano da Costa Amado

Francisco de Souza Machado

Joze Pinto Guim^{es}

Joze de Araujo

O Capm. João de Az' e Freitas

Jose Gomes Alz'

Balthazar de Ar' Freitas

Thomaz Ribeiro de Araujo

Matheus Frz' Guim^{es}Placido Matheus de S^{ta} Anna

Ignacio Pereira

Francisco Teixeira

Caetano Machado Penna

Francisco Machado Mag^{es}Domingos Corr^a de BittancourtFrancisco Corr^a Campo

Irmaãs de Meza

Micaella Ferr^a de S. Miguel

Rita Alz' Nogueira

Amada Sylva Ferr^a

Florenzia Roiz' de S. Payo

Joanna Antunes

Ignacia Joze de Machada

Josefa Vieira de Mattos

Anna Ribeira de Sá da Gama

Maria dos Reys

Marianna Baptista

Thereza de Aguina

Joanna Glz' Seixas

Quiteria da Costa de Far^a

Antonia de Mendonça Malanez

Tereza Mrz' Castanheira

Rita de Moura

Trocato de Souza Lima

Maria de Souza Rocha

Thomaz Soares

Thereza Gomes

Marianna Baptista

Juiz por devoção de N. Snr^a

Antonio Luiz Sayão

Protector Dez^{os} Joze Antonio Meirelles

Assignada p^l Coadjutor Frutuoso Gomes da Costa

[fl-79]

Eleição dos Juizes, Rey e Rainha

Escrivão Thezoureiro, Procurador e mais Irmaons de Meza

que hão de servir a Nossa Senhora do Rozario

e a São Benedito, S^{to} Antonio de

Catagerona este presente Anno

de 1784 para o de 1785

Rey

Ignacio Pereira

Rainha

Joanna da Silva de Oliveira

Juiz de Nossa Snr^a

Manoel Glz' Fernandes

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thesoureiro

O Goarda Mor Joze Soares de Ar^o

Procuradores

Feliz Pires Sardinha

Vitoriano Barreto

Juizas de Noss Snr^a

Josefa de Souza

Antonia Glz' Chaves

Juiz de S. Benedito

Thomaz Ribeiro de Ar^o

[fl-79-verso]

Juizas do mesmo Santo

Francisca Ferr^a de S. Miguel

Quiteria Maria Roza

Juiz de S^{to} Antonio

Francisco Roiz' de Mag^{es}

Juizas do mesmo Santo

Joanna de Araujo de Freitas

Maria Baptista Landim

Juizas p^r devoção do mesmo Santo

Maria Alz' de Araujo

Anna Ferr^a dos Santos

Zeladores

Joze Gomes Alz'

Joze do Valle

Zeladoras

Paula Francisca Ribr^a

Amador Reys Drago

Irmaos de Meza

Rdº Manoel da Cunha Freitas

Antonio Jose Soares de Castro

Ignacio Joze dos Regos

S. M. Joze de Souza Camara

Jose Riberio de Araujo

Estevão Fernandes de Olivr^a

Joze de Araujo

Irmaãs de Meza

Micador Anjos Romana

Angela Valentina de Macedo

Antonia Tavarez

Thareza Cialle

Anna Carvalha

Joaquim de Araujo Freitas

Maria de Azevedo

[fl-80]

Irmaons de Meza

Bernardo Carvalho da Cunha

José Fialho

Nicolao Mendes

Bernardo de Amorim

Joze de Freitas

João Coelho Peres da Fonçeca

Lauriano Coelho

Manoel de Arº

Jacinto Alz' de Arº

Irmaãs de Meza

Antonia de Barros

Roza de Andrade

Joanna de Arº de Freitas

Vicencia Ferr^a

Benedita da Costa Mello

Protetor de Dez^{os} Intendº Joze Antonio de Meirellez

Assignada pelo Coadjutor Frutuozo Gomes da Costa

[fl-80-verso]

Eleição dos Juizes Rey e Rainha

Escrivão, Thezoureiro, Procuradorez, e mais Irmaons

de Meza que hão de servir a Nossa Snr^a

do Rozario, São Benedito S^{to}

Antonio de Catagerona

este presente anno

de 1785 p^a 1786

Rey

Balthazar de Araujo

Rainha

Anna Pereira Machada

Juiz de Nossa Snr^a

Feliciano Gomes da Silva

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thezoureiro

Goarda Mor Joze Soares de Ar^o

Procuradores

Feliz Pires Sardinha

Veturiano Barreto

[fl-81]

Juizas de Nossa Snr^a

Efigenia Maria de S^{ta} Anna

Rita Vieira de Mattos

Juiz de S. Benedito

João Glz' Pinheiro

Juizas do mesmo Santo

Joanna Xavier de Moraes

Maria Nunes

Juiz de S^{to} Antonio

Antonio Barboza

Juizas do mesmo Santo

Genoveva Mrz' Pereira

Maria Antonia Vercianne

Juizas por devoção do mesmo Santo

Maria Alz' de Ar^o

Anna Ferr^a dos Santos

Zeladores

Joze Gomes Alz'

Joze do Valle

Zeladoras

Paula Francisca Ribeira

Anna dos Reys Draga

Irmaons de Meza

Manoel Glz' Fernandez

Thomazo Ribr^o de Ar^o

Ignacio Pereira

Francisco Roiz' de Mag^{es}

João Ribr^o de Ar^o Tapa

Irmaãs de Meza

Joanna da Silva Olivr^a

Josefa de Souza

Antonia Glz' Chaves

Francisca Ferr^a de S. Mig^l

Quiteria Mas^a Roza

Irmaos de Meza	Irmaãs de Meza
Feliz de Araujo de Freitas Congo	Joanna de Ar ^o Freitas
Feliz de Ar ^o Freitas Malé	Maria Baptista Ladim
Bonifacio de Araujo Freitas	Roza Alz' Nogueira
Aleixo Constantino de Ar ^o Barcelar	Josefa Alz' Nogueira
Alexandre Carreiro da Cunha	Joana Alz' Nogueira
Paulo de Andrade	Rita Pinta
Antonio da Silva Roza	Josefa Corr ^a Loba
Alexandre da Cunha Barboza	Roza Tibaens
Joaquim da Costa	Quiteria Glz'
Manoel Ferr ^a Delgado de Freitas	
Matheus de Ar ^o de Freitas	

Protetor o Dez^o Intend^c Joze Antonio de Meirelles

Assignada p^{lo} Coadjutor Frutuoso Gomes Costa

[fl-82]

Eleição dos Juizes, Rey e Rainha
 Escrivão Thezoureiro Procuradores e mais Irmaos
 de Meza que hao de servir a Nossa Senhora do
 Rozario e a S. Benedito, Santo Antonio
 de Catagerona neste presente
 anno de 1786 p^a o de 1787

Rey

Agostinho Francisco Ribeiro

Rainha

Maria da Cunha de Freitas

Juiz de Nossa Snr^a

Felicianno Gomes da Silva

Escrivão

Antonio Francisco dos Santos

Thezoureiro

Goarda Mor Joze Soares de Ar^o

Procuradores

Euzebio Vaz da Conceição

Thomaz Ribeiro

Juizas de Nossa Snr^a

Quiteria Glz' Pinheira

Anna Roiz' de Moraes

Juiz de São Benedito

João Fernandes de Olivr^a

[fl-82-verso]

Juizas do mesmo Santo

Thereza Mrz' Castanheira

Joanna de Seixas

Juiz de Santo Antonio

Luiz Pinto Guim^{es}

Juizas do mesmo Santo

Maria do Rosario

Maria Moreira da Costa

Juizas p^r devoção

Maria Alz' de Ar^o

Anna Maria de S. Joze

Zeladores

Joaquim Pereira de S^{ta} Anna

Joze do Valle

Zeladoras

Paula Francisca Ribeira

Anna do Reys Draga

Irmaons de Meza

Balthazar de Ar^o

João Glz' Pinheiro

Alferes Feliz Pires Sard^a

Viturianno Barreto

Antonio Joze de Freitas

Felipa da Costa Mello

Francisca Teixeira

Joaquim Fran^{co} dos Santos

Irmaãs de Meza

Anna Pereira Machada

Efigenia Maria de S^{ta} Anna

Rita Vieira de Mattos

Joanna Xavier de Moraes

Maria Nunes

Genoveva Mrz' Per^a

Maria Antonia Vercianna

[fl-83]

Irmaons de Meza

Benedito Gomes

Pedro Francisco dos Santos

Bazilio Barboza

Pedro Barboza

Miguel Coelho

Irmaãs de Meza

Roza Roiz' Nogueira

Eugenia Maria de Freitas

Constancia Rosa de Ar^o

Ignez Frz'

Maria Francisca Per^a

Ruberto de Souza

Maria de Jesus

Ventura Ferr^a de Azerd^o

Joaquim Fernandes de Olivr^a

Francisco Frz' de Olivr^a

Francisco Joze da S^a

Manoel Joze da Silva

Protetorez

O Dez^{dr} Intend^e Antonio Barrozo Pereira

O Dez^{dr} Fiscal Luiz Beltrão de Almeida Gouvea

Assignada pelo Coadjutor Frutuoso Gomes da Costa

[fl-85]

1787

No dia 6 de Janeiro, em Meza Redonda, no Consistorio da Capella de N. S. do Rozario deste Arraial do Tijuco, se asentou com [corroído], numero de valor, houvesse deferir de Sacristão da mesma Capela o Irmão Victoriano Barreto vencendo este anual mente quarenta oitavas de ouro, com as declaraçoens digo condiçõens, de bem servir na d^a Igreja e outro sim de ajudar os Irmaõns procuradores nas cobranças da d^a Irmand^e havendo de dar conta todos os tres meses das devidas que se lhe entregarem, e outrosim seiará [sic] obrigado a morar em huma das cazas que ezistem por de trás da Capella, sendo a morada do meyo, por

preço de huma oitava e tres quartos por mês
 e com esta obrigação e de fixar responçavel
 pellos seus bens aos projuizos q'causar por
 desmazelo ou omissão se lhe fes entregar
 por hum inventario assignado pella Meza e
 por Ella eleito Sacristão e para constar se
 fes a prezente no dia e era supra e eu
 Manoel Carneir^o da S^a Escr^{am} em impidim^{to}
 do actual escreven^{te} e assigney^e

Manoel Carneiro da S^a

Luis Antonio Per^a [apagado]

Tiz^o Joze Soares Ar^o

Feliciano Gomes da S^a

[fl-85-verso]

Ignacio Euzebio de Azeredo Coutinho

Mel Lopes [ilegível]

Bernardo de Amorim Pr^a

Paulo José Barreto do Rego

Manoel [ilegível] de And^e

Manoel Ferr^a S. Mig^l Proc^{dor}

Jose Gomes da Costa

João de Ar] de Freitas

[fl-88]

Eleisam do Juiz e Rei e Rainha

Escrivam, Thesoureiro, Procurador e mais

Irmaons de Meza que ao de servir
 a Nossa Senhora do Rozario e S. Benedito,
 Santo Ant^o de Catagerona neste
 pres^e ano de 1789 para o de 1790

Rey Estevam Frz' Ribeiro

Rainha Felizarda Pr^a de Jesus

Juiz de N. S. Bernard^o Carv^o da Cunha

Escrivam Manoel Carneiro da S^a

Tezoureiro O G. M. J^e Soares de Ar^o

Procuradores

Baltizar de Ar^o Freitas

Aleixo Pr^a Bacellar

Juizas de N. S^a

Inasia Josefa Max^{da}

Ana Maria do Prado Jerua [?]

Juis de S. Benedito

Fran^{co} P^{to} de Mendonça

[apagado]

[fl-88-verso]

Juis de S^{to} Ant^o de Catagenna

Jeronimo da Costa Dantas

Juisas do mesmo S^{to}

Izabel da Costa [corroído]

Rita Ant^a Roiz' Simoa

Zeladoras

Roza Botelha

Joaq^m de Lucena

Feliciano [corroído] da S^a

Irmaons de Meza

Joanna de Ar^o de Freitas

Maria Soares de Ar^o

Felizarda Ribr^a Adonia

Roza Alves Nogr^a

Ana dos Reis

Irmaos de Meza

Inacio de Ar^o Fr^{tas}

Ant^o Rosa Velozo

Ant^o Per^a Serpa

Manoel das Neves Ribr^o

Antonio Teixr^a da S^a

Joaq^m da S^a Leme

Basilio Vas da Con^{cam}

Bernar^{do} de Amorim

Rd^o Fructuoso Gomes da Costa

Rd^o Dr. Carlos da S^a do Livr^a

R^{do} Joam de P^o Tavares

R^{do} Miguel Bern^{do} Mor^a

R^{do} Ant^o Pimenta

R^{do} Luiz Manoel da Costa de Az^a

g.m. Fran^{co} Per^a Marinho

g.m. Seba^m Ar^o Abreu

Manoel Oliveira Pina

Manoel J^e de Ar^o

J^{se} Barboza da Fon^{ca}

[apagado]

Maria de Jesus

Maria Fran^{ca} Pr^a

Ana Vr^a Dias

Luzia Dias Ferr^a

Romana da S^a Juliana

Quiteria da S^a Ferr^a

Brizida Con^a Loba

Claudia Vasc. da Con^{sam}

Maria da Costa Mello

Quiteria Roiz' S. Paio

Ana dos S^{tos} Pareca [sic]

Brizida M^a de Jesus

Maria Lemes de Assussão

Tereza de Loreto

Inacia Maxada de Ar^o

Jenoveva de Figr^o

D. Joaq^{na} Roza de Viterlo

Josefa M^a do Pilar

Juisas p^r devossam

D. Inês de S^{ta} Luzia

Anna Maria de Todos os S^{tos}

Protetor o Com^{de}

Mel da S^a Brandam

Eleição do Juis Rey Rainha escravam
 Thesoureiro Procurador e mais Irmaons
 de meza q'ao de servir a N. S. Rosario S.
 Benedito e o S^{to} Antonio de Catagerona nesta
 Prov. ano 1790 p^a o de 1791
 Rey Felipe da Costa Mello
 Rainha Ana Maria de Freitas
 Juis de N. S^a J^e Ant^o do Valle
 Escrivam J^e Ribr^o da S^a
 Tezoureiro o g.m. J^e Soares de Ar^o
 Procuradores
 Baltazar de Ar^o de Fr^{tas}
 Mel. das Neves Ribr^o
 Juisas de N. S^a
 Ant^a Tavares
 Maria do R. Lial
 Juisas do mesmo S^{to}
 Maria dos Anjos Ribr^o
 Josefa Brava
 Juiz de S^{to} An^{to}
 Mig^{el} de Ar^o Peixoto
 Juizas do meso S^{to}
 Maria Rosa do Livr^a
 Zeladores
 Bento Fz^{deco} Lirr^a
 Joaq^m Pires Sard^a
 Zeladoras

Juri p^r devocam
 Feliciano Gomes Obidos
 Irmaons de Mesa
 Estevam Pr^a Guedes
 Bernardo Carv^o da C^a
 Clemente Fernandes
 J^e de Barros
 Tomar da S^a Freitas
 Joam Marinho
 Dom^{os} Lopes Veloso
 Ant^o Frr^a de S. Miguel
 Ant^o Pr^a Mara
 Mel Ant^o de Gueiros
 [apagado] Gomes Frr^a
 J^e de [apagado] Pinto

Roza Boitega

Ana dos S^{tos}

[fl-89-verso]

Antonio Joaq^m da Costa

Rita da Costa

Irmaons de Meza

Joanna Ferr^a de S. Mig^l

Felizarda Pr^a de Jesus

Anderson dos Santos

Maria Josefa Max^{do}

Ana da S^a Oliv^a Rolim

Ana Maria do Prado Jesus

Izabel Maria Xarim

Rita M^a Roiz de Moure

Ana Tereza Teix^a Lage

Izabel Ant^a Roiz Simóa

Juizas p^r devocam

Ana Josefa da Costa

D. Ines de S^{ta} Luzia

Quiteria da Fon^{ca} Milanés

Ana Maria de Todos os S^{tos}

Joaq^{na} Faustina

Protetor o Comd^e Antonio

Jose Dias Coelho

O Coadjutor Frutuoso Gomes da

Costa

[fl-90]

Eleição do Juiz, Rey, Rainha Escrivão Tezour^o

Procurador e mais Irmaos de mesa que hão de servir a

N. Sr^a. do Rosario, a S. Benedito e S. Ant^o Catagerona

neste prez^e anno de 1791 p^a o 1792

Rey.....Fran^{co} Per^a Lima
 Raynha.....Angela Valentina de Mac^{do}
 Juiz de N. Sr^a.....Joze Ant^o do Valle
 Escrivao.....Servando Germano Sanches Br^{am}
 Tezoureiro.....O G.M. Jose Soares de Araujo

Procuradores {
 Balthazar de Ar^o e Freitas
 Jeronimo da Costa Dantas

Juizas de N. Sr^a Anna Roiz da Ct^a

Juiza da m^{ma} Luiza Frr^a de S. Mig^l

Juizas do m^{mo} S^{to} {
 Archanja Corr^a de Lacd^a
 Feliciano Machada

Juiz de S. Ant^o de Catagerona Ighes da S^a Olivr^a

Juiza do m^{mo} S. {
 Anna Esteves de Amorim
 Quiteria Roiz Spaio

Zelladores {
 Joaq^m Pires Sardinha
 Fr^{co} Teixeira

Zelladoras {
 Maria do Rozario
 Felizarda Guimaraens

Irmaos de Meza

Felipe da Costa [borrado]

Fr^{co} Frz' de Olivr^a

Miguel de Araujo Peix^{to}

[apagado] Lopes da Costa

[fl-91]

Eleição de Juiz, Rey, Rainha, Escrivão e Tezour^o

Procurador e mais Irmaons de Mesa que hão de servir a N. Sr^a. do Rozario a S. Benedito e a S. Antonio de Catagerona no pr^c anno de 1792 p^a o de 1793.

Rey Aleixo Caetano Bacellar

Raynha Roza do Amaral

Juiz de N. S. Bernd^o Per^a de Amorim

Escrivão Servando Germano Sanches Br^{am}

Tezour^o o G.M. Jose Soares de Ar^o

Pr^{os} Jeronimo da Costa Dantas

Juizas de N. Senhora

Eufrazida de Souza Lima Rangel

Maria Janet

Juiz de S. Benedito

Joaq^m Pires Sardinha

Juizas do m^{mo} S^{to}

Ignacia Machada de Faria

Rita Gomes da Silva

Juiz de S. António de Catagerona

João de Ar^o de Freitas

Juizas do m^{mo} S^{to}

Claudina Vaz da Conc^{am}

Josefa Maria de Figrd^o

Zellador João Gosmão

Zelladoras

Maria do Rozario

Anna dos Reis [apagado]

[fl-91-verso]

Irmaos de Meza

Fr^{co} Pr^a Lima

Joze An^{to} do Valle

Antonio Evangelista

Ignacio da S^a e Oliveira

Mel Fr^{co} Ribr^o

Mel Vieira Bastos

João Gabriel

Manuel Gonçalves Pinhr^o

Dom^{os} do Sacramt^o

O Alf^s Dom^{os} Frr^a dos S^{tos}

Mel Lopes da Cruz

Pedro dos Santos

Joaq^m dos Santos

Mel Alz' Chaves

Matheus Pinhr^o

Simao Per^a Mar^o

O Rever^{do} Mel Per^a de Andr^o

O Revr^{do} João Jacome Soeiro

O Revr^{do} Jose Jacome Soeiro

o R^{do} Fr^{co} [corroído] de Moraes Sarm^{to}

Irmans de Meza

Anna Roiz da Costa

Luiza Frr^a de S. Miguel

Archanja Correia de Lacerda

Feliciana Machada

Anna Esteves de Amorim

Quiteria Roiz de S. Paio

Anna Maria de Jesus

Quiteria da Fon^{ca} Millanez

Lucrecia Fr^{ca} de Azevedo

Quiteria Sardinha

Fabianna de Azered^o

Sebastianna de Carv^o

Jose Pinto Coelho	Donna Jacinta Thareza de Jesus
Caetano Gomes da Cruz	Donna Claudina M ^a de S. Anna
Felizardo da Silva Feio	Irmaos de Meza
O S. Mor Mel [corroído] S ^{tos} Rocha	Anna Maria de Fr ^{tas}
O S. Mor Mel Carnei ^{ro} da S ^a	Antonia Tavares
Joaq ^m Pires de Figueiredo	Maria dos [corroído] Leal
Joaq ^m de Lucena	Maria dos Anjos Ribr ^a
Dom ^{os} Correia	Josefa Brava
Paulo Jorge	Roza Tibaens
João Gabriel	Gracia Machada de Farias
Mel Fr ^{co} dos S ^{tos}	Marta Antonia
Ant ^o Per ^a Caldas	Germana de Almeida
Fran ^{co} Dias	Anna Maria de Jesus
Matheus Frr ^a	Luiza Dias Farrez
Matheus Fr ^{co} Guim ^{es}	Thareza Roiz de S. Payo
O Cap ^{am} Mel Roiz de Carn ^o	Maria da Costa e Mello
Irmans de Meza	Maria Fr ^{ca} Ribr ^a
	Maria Ferr ^a da S ^a
	Juizas por devoção
	Donna Caetanna
	Anna Joaquina Glz [']
Pedro Ribr ^o Mourão	D. Caetano da S ^a
Jose Mor ^a Só	D. Marianna Leme da Assumpção
Ant ^o Alz ['] Pr ^a	D. Fr ^{ca} de Paula de Olivr ^a
Narcizo X ^{er} Ramos	D. Lucianna Frz ['] de Olivr ^a
Ant ^o Per ^a Carv ^o	Maria Joanna do Nascim ^{to}
Ant ^o Frz ['] Lopez	Genubeba de Azer ^{do}

Alferes Custodio Alz' da C ^{ta}	Anna Alz' da Costa
Alferes Jacinto Bernr ^{do} P ^{to}	Josefa Maria da Conc ^{am}
Ajud ^{te} João Simoens Rosa	Maria Teix ^{ra}
Alferes Mig ^l de Me ^a	Juiza por devoção
Alferes Jose Joaq ^m [corroído]	Anna Ferr ^a dos Santos
Ajud ^e Jose Henriq ^{nes} da Ct ^a	Protetor o Capam Comde deste
Alferes Patricio M ^{el} de Azev ^{do}	destacamento Antonio Jose Dias
Alferes M ^{el} Vas Guim ^{es}	Coelho

[apagado] Fructuoso Gomes da Ct^a

Protector

O Cap^{am} Commde este destacamto Ant^o Jose Dias Coelho

O Coadjutor Fructuoso Gomes da Costa

[fl-92]

Eleição do Juiz, Rey, Rainha, Escrivão, Tezr^o

Proc^{os} e mais Irmaons de Meza que hão de

Servir a Nossa Sr^a do Rozario, a S. Benedito e

a S. An^{to} de Catagerona neste presente anno de

1793 p^a o de 1794

Rey Sylvestre Fr^{co} da Carv^o

Raynha Efigenia Mar^a de S. Anna

Juiz de Nossa Sr^a Ant^o Ribr^o de Ar^o

Escr^{am} Mel Simplicio de Andr^e

Tezoureiro o G.M. Joze Soares de Ar^o

Procurador Jeronimo da Costa Dantas

Juizas de N. Senhora

Jose do Sacram^{to}

Felipa Teixe^a de Souza e

Maria de Azeredo

Juiz de S. Beneditto

Joze da Costa Gomes

Juizas do m^{mo} S.

Anna Maria de Jesus, e

Brizida Correa

Juizas do m^{mo} S.

Maria Roza de S. Joze e

Maria Mendes Campello

Zelladores

Mel das Nêves Ribr^o e

Maria do Rozario

Irmans de Meza

João Ferz' d' Oliv^a

Felipe Dantas Manso

Clemente Frz' [apagado]

João de Ar^o e Freitas

[fl-92-verso]

Matildes Gomes Frr^a Dupim

Luiza Barbosa

Anna Gomes da Silva

Laur^{co} Frz' de Oliv^a

Caetano Roiz' de Mag^{es}

Joaq^m da Silva de Oliv^a

O Revd^o Alex^c Farnuzo da Paixão

O Revd^o Mel da Costa Vianna

O Revd^o Mel Ribr^o de Carv^o

O Cap^{am} Fr^{co} Joze Leal

O Tent^c Joaq^m Joze de Azd^o

O Cap^{am} Raphael da Rocha

Jeronimo Luiz Dantas

Fran^{co} Pinto Ribr^o

Martinho Jose da Costa

João Caldeira Brant

Bernardo Lopes de Figrd^o

Irmans de Meza

Felipa Antonia

Ant^o Ribr^a de Araujo

Josefa da Silva Candalaria

Rosa Roiz' [corroído]

Rita Moreira

Silvana [corroído]

Anna Frr^a dos Santos Leal

Leal

Protector

Feliciano Gomes Óbidos

Thomás

- Juísa de N. Snr ^a -	Juises p ^r devoção-
Floriana Maria – e	O Te ^l Mari ^{el} Pires de Fig ^{do} -
Efigenia Teixeira –	D. Caetana Mar ^a da S ^a –
Juís de S. Benedito	Juís perpetua –
Bonifacio Ar ^o e Freitas	Anna Ferr ^a dos S ^{tos} Leal –
Juísas do m ^{mo} S ^{to} –	-Irmãos de Mesa-
Clemencia Miz' Penna –	Silvestre Fran ^{co} de Carvalho –
Genoveva de Figueiredo –	Antonio Ribr ^o de Ar ^o -
Genoveva de Figueiredo –	Jose da Costa Gomes –

[fl – 94 – verso]

Agost^o Barrt^a do Rego
 Sebastião Gonsálves
 Irmaons de Meza
 Efigenia Mor^a de S. Anna
 Felipa Terr^a de Soiza
 Maria d' Arz^{do}
 Anna Mar^a de Jh^{es}
 Brizida Cor^a lobbo
 Maria Rósa de S. José
 Maria Mendes Campêlla
 D. Marinna Verciami
 Anna Mar^a de Jesus
 Luisa Dias Ferrás

Simoa Mor^a do Bonfim

Rita Maria de Jesús

Romana da S^a Julião

Protetor

O T^e Comand^e M^{el} Themoteo

As p^{lo} R^{do} Coadytor Aler^e Farn da P.

[fl – 95]

Eleição de 1795 p^a – 90

Rey

Bernardo Carvalho da Cúnha

Rainha

Rita Vr^a de Mátor

Juis de N. S^a

Antonio Per^a Veloso

Escrivão

Manoel Simpliciano de Andrade

Thesour^o

G. M. Jose Sóares de Ar^o

Procur^{es}

Feliciano Gomes Obitos

Thomás Ribr^o

Juisas de N. S.

Ires Frz' Neves

Prud^{ca} M^a do Spirito S^{to}

Juiz de S. Bend^{to}

Jose dos Santos Per^a

Irmãos de Meza

Estevão Frz' Guedes

João de Ar^o de Freitas

Dom^{os} Ar^o de Freitas

S. M. Jose da S^a Oliv^a

Juisas do m ^{mo} S ^{to}	T ^e Belx ^{os} Pinhr ^o Oliv ^a
Rosa Mir' Rósa Mendes Ron ^c	O R. Ant ^o de Sousa porto
Juis de S. Ant ^o de C.	Ant ^o de Fig ^{do} Mor ^a só
Mel Fran ^{co} de Carv ^o	Isidoro da Costa Mor ^o Só
	Ant ^o Frz' de Oliv ^a
juisas do m ^{mo} S ^{to}	
Rósa Roiz Nogr ^a	Fran ^{co} de Ar ^o
Maria da Costa Millo	Dom ^{os} Lópes
Juis de S ^{to} Elesbão	João Nagô do Sacram ^{to}
Feliciano Gomes Obidos	Jose Nunes Magui
Juisas de d ^a S ^{to}	Irmans de Mesa
Anna Gomes Alz	Eugenia Rego Pinta
Anna Gomes da S ^a	Florianna Maria
Zelladores	Efig ^a Teixeirr ^a
Vicente de D ^s Roiz'	Clemencia Mir'[corroído]
Vitorino Barr ^{to} do Rego	Anna da S ^a [corroído]
Andador	[apagado] [apagado] Gomes
Jerônimo da Costa Dantas	
Isabel Maria Hómem	
Thereza Drágo	
Sebastiana And ^o Carv ^a	
Maria Teixr ^a	
Quiteira Fran ^{ca}	
Luiza Mor ^a da Conc ^{am}	
Juíza perp ^a	
Anna Fr ^a dos Santos Leál	
Protetores	

O Ten^e Cae^o Miguel da Costa

As pelo R^{do} Aler^e Fornesa

da Paixão

[fl – 96]

Eleição de 1796 – p^a 1797 –

Rey Manoel Crus Silva

Rainha

Anna Rois[’] da Morais

Juis de N. S.

Eusébio Vás da Conc^{am}

Escrivão

Manoel Simplício de And^e

Tesour^o

G. M. J^e Soares d’ Ar^o

Procura^{des}

Feliciano Gomes da S^a

Vicente da D^s Roiz[’]

Juisas de N.s

Irm de Mesa

Anna Vr^a Dias

Estevão Francisco

Joanna X^{er} de Morais

Luis da Costa Mélló

Joaq^m de Sousa Camara

Bern^{do} Carválho da Cúnha

Juisas do m^{mo} S^{to}

Art^o Pr^a [ilegível]

Mor^a Fran^{ca} Ribr^a

Jose dos S^{tos} Pr^a

Romanna da s^a Julião

Juisas de S. Ant^o

Matheus d' Ar^o Fr^{tos}

Juisas do m^{mo} S^{to}

Maria Teixr^a

Maria de Miranda Nogr^a

Juiz de S. Elesbão

Ventura da Rocha

Juisas do m^{mo} S^{to}

Arcanjela Roiz' de Carv^o

Anna Lemes da Asumpção

Zeladores

Vitorino Barr^{to} do Rego

Joaq^m [corroído] [corroído]

[fl – 96 – verso]

Rita Vr^a de Matos

Ines Frz' Néves

Prud^{cia} Mor^a do Spirito S^{to}

Roza Mer'

Rosa Mendes Ramos

Rosa Roz' Nogr^a

Maria da Costa Méllo

Mel Fran^{co} dos S^{tos}

Feliciano Gomes da S^a

O R^{do} João de Pinho

S. M. Jose Luiz da S^a

Ajd^e Jose Teles Frz'

O Rd^o Luis M^{el} da Costa[corroído]

João d' Afon^{ca}

Bernd^o da S^a

Pedro Barbóza

Irmãos de Mesa

Anna Gomes Alz'

Anna Gomes da S^a

D. Mar^a Franc^a Theodora Camg^o

D. Anna Joaq^{na} Dias Camg^o

D. José Fidelis Velasco Mulina

D. Anna Ricós da _____

Feliciano da S^a Teija

Juisa Perpetua

Anna Fr^a dos S^{tos} Leal

Preteti^{es}

O Tn^e Caet^o Miguel da Costa

O Com^{de} Fernd^a Vasc^{os} [ilegível]

e Soiza

As pelo R^{do} Aler^e Farnese Coadytor

[fl-97]

Eleição do Anno 97 p^a o de 98

Rey

Félis de Arahújo de Freitas

Rainha

Maria Mendes Campêllo

Juisas de N Sr^a

Trocato de Souza Lima

Juisas da m^{ma} Sur^a

Rita Simoens Rósa e

Maria Francisca Pr^a

Juis de S. Benedito

Antonio Teixeira
 Juiza do m^{mo} S^{to}
 Ritta Morr^{os} de Frigr^{do}
 Joanna Fr^{ca} da Silva

Juis de Sant^o de Cat.

Miguel Pires de Fig^{to}

Juisas do m^{mo} S^{to}

Joséfa Soares de Castro
 Joséfa Pinta Guim^{es}

Juis de S. Elesbão

João Gabriel _____

Juisas do m^{mo} S^{to}

Efigemia Paes de Gouv^a

e Luisa Dias Ferr^a

Escrivão

[fl – 97 - verso]

Escrivão

José Carvalho Bernardes

Thesoureiro

O G. M José Soáres de Ar^o

Procuradores

Feliciadno Gomes da S^a

e Manoel das Neves Ribr^o

Andador

Jeronimo da Costa Dantas

Zelladores

Thomas Corr^a de LacerdaVitoriano Barr^{to} do Rego

Zelladores

Vitoria Barbosa e
 Rita Gez' Ramos }
 Irmãos de mesa

Mel Cris e S^aEuzebio Vás da Conic^{am}Joaq^m de Sousa CamaraMatheus Ar^o Frt^{as}

Ventura da Rocha

O R^{do} João Con^a de Ar^oO R^{do} João Con^a de Ar^oAnt^o José SoaresFran^{co} Mir PennaAnt^o José PintoIgn^{cio} da S^a Oliv^a

- Irman de Mesa-

Anna Roiz'

Anna Vr^a DiasJonna X^{er} de Mor^{es}Maria Fr^{ca} Ribr^aRomana da S^a JuliãoMor^a[corroído]

[apagado]

[fl – 98]

Angella Roiz' de Carv^o

Anna Lemor d' Assunção

Juisa Perpetua

Anna Fr^{ca} dos S^{tos} Lial

[fl – 98 – continuação]

Juis p^f devosão

Felis de Oliv^a Andr^a

Protetores

Caet^o Miguel da Costa

Com^e Fernando de Vasc^o Parada [?] e Sousa

Protetora

D. Caetano Mar^a da S^a

D. Fran^{ca} Theodora Cang^o

as pelo Cap^{TAM} Joaq^m José De Afon^{ca}

[fl – 98 – verso]

Eleição dos Officiais q' hão de servi a Irmand^e

de N. Sr^a do Rozario, S. Benedito, S. Ant^o de Catagerona

e S. Elesbom, no Anno de 1779 p^a o de 1800

Rey	Juis de S. Elesbão
Nicolau Mendes Ramos	Felipe Luis Danttas Manço
Raynha	Juiza do m ^{mo}
Anna Gomes Alves	Joaquinha Machada Penna
Juiz d. N. Sr ^a	Joaquina Vieira
Vitoriano Banecto do Rego	Escrivão
Juisas da m ^{mo}	Jose Carvalho Bernardes
Josefa Vieira de Matos	Tizour ^o
Anna Esteves d' Amorim	O G. M. Joze Soares de Ar ^o

[fl – 98 – verso – continuação]

Juis de S. Benedito	Procuradores
---------------------	--------------

Joze de Figueiro	Antonio Per ^a Velozo
Juisas do m ^{mo}	Ventura Lopes Neves Mar ^{do}
Tereza Leocadia d. Vascon ^{celos}	Andador
Quitena Pires Sard ^a	Jeronimo da Costa Dantas
Juiz de S. Ant ^o d. Catagr ^{na}	Zelador
Ant ^o Aluês	Thomas [corroído] de Lacerda
Marta Ant ^a d. Paula	
Quitena d. Fonseca [apagado]	

[fl – 99]

Zeladoras	Irmans de Meza
Victoria Barbosa	Joana de Ar ^o Freitas
Rita Glz' Ramos	Anna Barbosa
Irmans d Mesa	Ant ^a Maria Rocha
Tomas da S ^a Freitas	Luiza Mar ^a da Coceição
Placido Machado Penna	Seruana Mar ^a de Freitas
Joze de Freitas	Anna Mar ^a de Jesus Duarte
Ignácio d Maura d. Oliv ^a	Anna de Souza
João de Souza Porto	Marianna Martins
Caetano Machado	Felizarda Rbr ^a
Franco Rebeiro	Ignez de Souza
Pedro Barbosa	Felizarda Fran ^{ca}
	Juisas por Voçam
	D. Caetano Mar ^a da S ^a
	D. Mar ^a Fran ^{ca} Theodora Camarga
Ventura da S ^a Freitas	

Mathias Fran^{co} Ribr^o

Fran^{co} Pinto Mendonça

Deonizo Pereira

Fran^{co} de Pinto

Felis Barbosa

Protetores

O S. Mor Comm^{de} Marimianno de Oliv^a Leite

Assignada pelo Rd^o Coad^{jos} Joa^{qm} Joze da Fonseca

[AEAD - Cx – 383 – Bl – B – Irm. N. S. Rosario – Arraial do Tejuco – Entrada Irmãos – 1782/1808]

[fl – 3]

Aos 22 de Mayo de 1782 Nesta Capela de Nossa S^a do Rozario dos pretos deste Arrayal do Tejuco de aseutouse p^r nossa Irman Maria Soares de Ar^o noção Bangela forra escrava que foi do G. M. Jose Soares de Ar^o, e deu de sua entrada duas oitavas de ouro, e prometeu goardar as obrigações de nosso comprimição comigo Escrivão da dita Irmand^e Antonino Fran^{co} dos Santos Signal de Maria + Soares de Ar^o nação Bangela.

[AEAD – Cx 383 – Bl – C – Irm. do Rosário – Arraial do Tejuco – Livro Despesas – 1758/1786]

[fl-32]

Recebimento que fez a Irmand^e de N. Sr^a do Rozario dos pretos
deste Arraial do Tejuco na boca do cofre.

P// Ouro que recebeo o Ir. Thezour^o Joze Soares de Ar^o.....//.....38 ¼ -1

Junho o Juiz Felipe da Costa tirou.....5 ¼ -1

Bacia	Julho o Juiz Antonio de Faria tirou.....	5 ¼ -5	
	Agosto o Ir. Joze de Souza tirou.....	4 ¾ -	
	7brº o Ir. Mathias da Sylva Lobato tirou.....	7 // -1	
	8brº o Ir. Francisco Roiz' tirou.....	4 // -	
	Novembro o Ir. Benedito Vás tirou.....	4 // -	
	Dezembro o Ir. João Coronel tirou.....	8 ¼ -	
	Janrº de 1764 o Ir. Joze de Souza tirou.....	4 ¼ -	
Rendimento	Fevrº o Ir. Ignacio do Rosario tirou.....	3 ½ 2	
da	Mº o Ir. Antonio Faria tirou.....	4 - // -	
Capellinha	Abril o Ir. Benedito Vaz tirou.....	3 ¾ - 52 //	
	Julho a Ir. Caetana Nunes tirou.....	4 ¼	
	Agosto a Juiza Anna de Souza tirou.....	3/4 1	
	7brº a Ir. Josepha Tavares tirou.....	3 // -6	
	Dezbrº a Ir. Damiana Conª tirou.....	6 ½ 6	
	Janrº de 1764 [sic] a Ir. Sebastianna Frrª tirou.....	6 ½	
	Fevrº a Ir. Roza da Silva tirou.....	2 ¼ 6	
			23 ¾ -3
	Rey Joze Vieira Dias.....	30 //	} 60 //
	Raynha Joanna Fran ^{ca} Prª.....	30 //	
	Juiz Antonio de Faria.....	9 ½ 3	} 73 ½ 3
	Juizas Anna de Souza dos Santos.....	16 //	
	+ Anna Granada.....	16 //	
	+ Anna Prª de Souza.....	16 //	
	+ Antonia da Rocha.....	16 //	
Esmollas	A juiza Anna de Souza dos Santos tirou.....	17 ¼	} 52 ½ 1
da Rua	A juiza Anna Granada tirou.....	8 ½ 1	

	A juiza Anna Pr ^a de Souza tirou.....	26 $\frac{3}{4}$	
Irmaons de meza	Francisco Roiz' Saito.....	2 //	} 3 // -
	Benedito Váz.....	1//	
Irmans de meza	Eugenia Maria de Souza.....	2 $\frac{1}{2}$	} 6 $\frac{1}{2}$ 309 $\frac{3}{4}$ 1
	Maria da Cunha.....	4 //	

continua e soma

[fl-32-v]

	Vem da Lauda atraz e soma a salvo erro.....	// 309 $\frac{3}{4}$ 1		
Anuaes	Joanna Francisca Per ^a	6 //	}	
	Luiza dos Santos Lima.....	1 $\frac{1}{2}$		
	Mathias da Sylva Lobato.....	3 //		
	Domingos da Costa Mello.....	2 //		
	Joze de Souza da Encarnação.....	1 $\frac{1}{4}$		
	Quiteria Alz' Nogr ^a	1 $\frac{1}{2}$		
	Maria Vr ^a da Costa.....	4 // -		
	Thareza Alz' Maya.....	1 $\frac{1}{2}$ -		
	Joze Vieira.....	1 $\frac{1}{2}$ -		
	Sipriano Antunes.....	1 $\frac{1}{2}$ -		
	Maria do Rosario.....	6 // -		37 $\frac{1}{4}$
	Manoel Roiz' – Digo Roza da S ^a	2 $\frac{1}{2}$ -		
	Manoel Roiz'.....	1 // -		
	Antonio Jose de Fr ^{tas}	2 //		
	Maria Frz' moradora no Brugalhão.....	2 //		

Esmollas que setirarão p^a a Semana Santa

	P // Ouro que setirou p ^{las} portas.....7 ¼ 5	}	9 ¾ -5
	P // ouro que setirou na 5 ^a fr ^a Mayor.....2 ½		
Inteiros	P // acompanhar a defunta Thareza de Jesus.....		6 // -
Alugueis	P // ouro q receby de Thareza Barboza a conta de	}	34 ¾
de	/ mayo [ilegível].....6 //		
cazas	P ouro que receby de Anna do Valle.....4 //		
	P ouro que receby da parda das cazas novas.....2 ¼		
	P ouro que receby de Joanna Maria de 10 mezes / de alu guel das Cazas novas de 9 de 8br ^o de 1763 athe 10 de Agt ^o de 1764.....22 ½		
			411 ½ 6

[fl-33]

Agosto 8 de 1764

A Irmd^e de N. Sr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal do Tejuco em despeza da mesma Irmand^e em conta con^e que dou o Sr. Thezour^o Joze Soares de Ar^o e deve seg^e

Porçoens	P // ouro q' dey ao R ^{do} P ^e Capelão João Ferr ^a Barros de Alvarenga de 10 de Ag ^{to} de 1763 athe de 10 de Ag ^{to} de 1764 de porção.....100 //	}	160 //
	P // ouro que dey ao Sacristão de sua porção.....60 //		
Festa	P// ouro que dey ao P ^e Pedro Barboza Sacristão da Missa cantada.....11 ¼	}	
	P // meya arroba de cera.....11 //		

	P // ouro p ^a a muzica.....	11 //	
	P // ouro p ^a novello de Algudão.....	1/4 –	
	P // ouro p ^a 6 Cartas de Alfinetes p ^a a festa e Semana S ^{ta}	1 ½	
	P // ouro p ^a a Provisão p ^a expor o Sacram ^{to} 5 ^a fr ^a mayor....	1 ½ 4	
	P // ouro p ^a ferroens p ^a trono.....	5	69 ¾ 3
	P. 40 Brochas de Caparr ^o	1/2	
	P. 5 guadernos de papel.....	1/4 -2	
	P. 25 pregos pauapique.....	1/4 –	
	P. 7 ½ dúzias de Rozarios.....	4 ½ -	
	P. 6 Barris de Azeite p ^a alampeda.....	9 //	
	P. 7 ½ frascos de vinho br ^{co} p ^a as missas.....	8 ½ 4	
	P. 4 tbr ^{as} de far ^a p ^a ostias.....	3/4 4	
Livros	P // 1 L ^o p ^a anoaes comprado a João Glz' Ramos.....	2 ¾	} 4 ¼
	P // 1 L ^o d ^o p ^a Certoens das missas dos defuntos comprado / a Fran ^{co}		
	de Abreu Guim ^{ES}	1 ¼	
	P 1 mão de papel q' segastou.....	1/4	
Defuntos	P // 6 missas que se mandarão dizar p ^a a defunta / Maria da S ^a	3 ¾	} 15 //
	P // 6 ditas p ^{la} Alma do defunto o P ^c Simão.....	3 ¾	
	P// 6 ditas p ^{la} Alma da defunta Roza Gomes.....	3 ¾	
	P // 6 ditas que se disserão pla Alma do defunto Ant ^o de Far ^a / Viana.....	3 ¾	
Obras que se fizerão			
	P // feitio da Cruz e aste.....	2 ½	

P 2 ½ dias de serviço a M ^{el} Antonio da S ^a de Retilhar o Ti-		
lhado.....	2 ½	5//-4
P 1 guaderno de papel de olanda p ^a o Risco comprado ao L ^{ca} // 4		
P 1 Carta de Alfinetes	[corroído]	
	254 // ¼ 7	

soma e continua

[fl-33-verso]

Vem da lauda atraz e soma salvo erro.....//.....254 ¼ 7

P // ouro que se pagou de pintar e dourar o andor.....	20 //	} 32 // -
P // ouro que se pagou de praiar a cruz e aste.....	12 //	

Despeza que se fez com o asoralho das
cazas novas

P // 22 taboas p ^a soalho.....	14 ½	} 22 ½
P // 200 pregos de soalho.....	1 ½	
P // jornal que se pagou ao oficial q'asualhou.....	5 //	
P // aluguel de hum negro que ajudou.....	1 ½	
P // ouro que enntrega o Irmão Thezoureiro a noza	_____	
		308 ¾ 7
nova que fica no cofre.....	102 4// 7	

soma 411 // 26

[fl-34]

Aos vinte e quatro dias do mês de Agosto de 1764 e nesta Capella de N^a Sr^a do Rozario dos prettos deste Arrayal do Tejuco estando ahi em meza da dita Irmandade os Juizes procurador e mais Irmaos de meza portador que forão tomadas as contas ao Irmão Tizoureiro Joze Soares de Ar^o as quais houverão por firme e valiozas como neste [ilegível] a fl³² e f³³ e fica no cofre da d^{as} Irm^{de} sento e duas oitavas e meia e sete vinténs de ouro e assim mais onze créditos que importão em sento e trinta e tres oitavas e tres quartos e tres vinténs de ouro e assim mais hua m^{do} p^a se cobrar do Testament^o da defunta Custodia de Ar^o e Souza da quantia de dezaseis oitavas e meya de ouro e assim mais huma conta assignada pelo Irmão procurador Ventura Pestana em q' nella deve trinta e tres oitavas de ouro que cobrou da conta da Irmandade e não dá conta dela emprestado fasa quantia de 286/8^a e 10^m diouro e de como ficão entregues de toda a referida conta asima declarada asignara este termo comigo escrivão da Irmandade que o assignei junto com o mais ofesiaes da meza passada velha e nova.

Ant ^o + Olivr ^a	Joze Soares de Ar ^o	Jeronimo de S ^o Ferr ^a
Joze + do Rosario	Ant ^o + de Faria	Luiz da S ^a Joze + da S ^a
Joze Gomes Peixto Iluna [?]		Joze de Souza da Enncarnasam
	Benedito + Vas	Faustino da S ^a
Jorge de Lima Rego		

[fl-34-verso]

Recebim^{to} q' fez a Irm^{de} de N. Snr^a do Rozario dos prettos deste arrayal do Tejuco na boca do cofre em no Anno de 1764 p^a o de 1765.

Ouro q recebeo o Irmão Thezoureiro Joze Soares de Ar ^o	102 ½ 7
Bacia Julho o Irmão Joze de Souza.....	3 ¼
Agosto o Irmão Antonio de Faria.....	3 1/26
Setembro o Irmão Mathias da S ^a Lobatto.....	5 ¼

8br° o Irmão João Ribr°.....	4 – 2	
9br° o Irmão Jose de Souza.....	2 – 2	39 // 6
Dez ^{bro} o Irmão Lazaro Barreto.....	4 – 6	
Janr° o Irmão Francisco Roiz'.....	3 – 7	
Fevr° o Irmão Benedito Vaz.....	3 ½ - 2	
Março o Irmão Joaquim Teixeira Castanho.....	3/4 4	
Abril o Irmão Mathias da S ^a Lobatto.....	9 // 8	

Caixinha

Julho a Irmã Francisca Pacheca.....	2 ¼ 1	} 24 ¾ 5
Agosto a Irmã Rainha Francisca Pacheca.....	2	
7br° a Irmã Anna dos Anjos.....	2 // 5	
8br° a Irmã Juiza Anna Maria da S ^a	1/2	
9br°		
Dez ^{bro} a Irmã Josefa Tavares de Sã.....	6 ¼ 6	
Janeiro a Irmã Anna Pr ^a Machada.....	6 // 7	
1765		
Fevereiro a Irmã Thomazia.....	2 ¼ 2	

Rainha Francisca Pacheca.....22

Juizas	Joanna Baptista Juiza de noça Snr ^a esmola.....	1/6	} 14 ½
de	Anna Maria da S ^a Juiza de S. Beneditto esmola.....	1/6	
S. Benedito	Felicia Felizarda de sua esmola.....	1/8	

Juizas	Sylvia Teixeira de sua esmola.....	8 ½
de S. Antº	Eugenia de Moura de sua esmolla.....	1/6

Esmollas	A Juiza de N. S. Joanna Baptista tirou.....	22	} 35/42
da rua	A Juiza de S. Beneditto Anna Maria da S ^a	3 ½	
	A Juiza de S. Benedito Felicia Felizarda tirou.....	1/8	
	A Juiza de S. Antonio Felicia Teixeira tirou.....	23/42	
	A Juiza Eugenia de Moura tirou.....	9	
	A Juiza por devoção Anna dos Santos Lial Parda deu de sua esmola.....	8	

Irmans de Meza

Brazida da Cunha.....	4	} 8	
Anna Maria de Freitas.....	4		
Anuaes di-	Isidoria da Roza Parda de sua entrada.....	2	} 9 ½
go entrada	Antº João Pr ^a de Branco de sua entrada.....	2	
	Silvestre Roiz' Soares.....	2	
	Seb ^{am} Granada deo a conta de sua entrada.....	1/2	
	Victoriano Barretto.....	2	

Ouro q' recebi de Thereza Barboza.....//4

Ouro q' recebi do Aluguel das cazas da Rua dos Curraes.....1 ½

Ouro q' recebi do Piditorio da rua q' se fez para será da Semana

/ Santa.....11//4

Ouro q' recebi da Irmam de meza do anno paçado Josefa da

/ Encarnação a conta da sua esmola.....1/27

} //12// ½ //3

404//2

[fl-35-verso]

A Irmde de N. Snr^a do Rozario dos pretos deste Arraial do Tejuco em dispeza da mesma Irmandade em conta corrente q' dá o Irmão Thezoureiro Jose Soares de Ar^o athe o seguinte anno 1764 p^a o de 1765.

Porções ouro q' dei ao R^{do} Capellão P^e João Frr^a Barro Alvarenga.....100-

ouro q' paguei de porção ao Sacristão Jose Gomes.....60-

} 160

despeza ouro q' dei ao R^{do} P^e Padre Barbosa Leitão de cantar a mica e ao

com a festa sacristão.....11// ¼

ouro q' dei ao R^{do} Pe M^{el} da Cunha de fazer o sermão.....16

ouro q' paguei a Muzica.....22

} //42// ½

ouro' se gastou em concertar as cazas de Thereza Barboza..// 1/24		
ouro para oito livra [sic] de farinha para ostias.....2		
ouro para duas provisois para expor o Sanctiçimo nag ^{la} fr ^a mayor e no dia da festa.....3// ¼		
ouro para quinze frascos de vinho branco a 1.....15		
ouro para vinte hua livra e q ^{ta} de sera q' segastou em todo / anno.....13 ¼ 4	} 48//3/4 //3	
ouro para 900 Brochas de sapateiro q' segastarão em todo / anno.....1 ¼ 5		
ouro para 9 cartas de Alfinetes de ferro.....2 ¼		
ouro para 5 maos de papel q' segastarão.....1 ½		
ouro para 1 mão de custarreira.....// // 6		
ouro para concerto do vazo da Sagrada Comunhão.....// ¼		
ouro q' sepagou ao visitador de Rubricador os livroz.....22 ¼ 3		29 ½ 7
ouro q' paguei ao d ^o de vizitar a Capela.....7 ¼ 4		
ouro p ^a 25 pregos pao apique.....1/4		
ouro p ^a 4 varas de cadares de L ^a para os livros.....1/4		

ouro para hum côvado e sesmar [ilegível] azul capa dos livros...4/3	
ouro para hua coarta de incenço para Semana Santa.....6	
ouro para meã L ^a de Latta para Semana Santa.....1/4 3	
ouro para feitio de 8 tochas e algodão para as ditas.....1/2	
ouro q' sepagou a Luiz Pr ^a magro de aluguel de dois negros.....1 ½	
ouro q' paguei ao R ^{do} P ^e Capelão de seis miçaz q' dice pela alma do defunto B ^{el} Izidoro Barreto.....3 ¾	
ouro para seis miçaz pela Alma da defunta Domingas Glz' de Jesus.....3 ¾	
Ouro para o resto d sera q' comprei para o altar q ha contra mim..1//7	
O emgano nofazer da conta	_____
	soma 304- ¾ -2

[fl-36]

Aos vinte e quatro dias do mes de Agosto de 1765 Nesta Capela de N Snr^a do Rozario dos pretos deste Arraial do Tejuco estando en ahi em meza dadita Irm^{de} Os Juizes Procuradores mais Irmaos de meza posto doz lhe foras tomadas as contas do Irmão Thezoureiro Joze Soares de Araujo as quaes as ouveras p^r firmez e valiozas como neste se vê a fls³⁴ e fls³⁵ fica no cofre da d^a Irm^{de} 102 ¼ de ouro e asim mais onze créditos q' importa em 133 // ¼ e 3 V^m e asim mais hum dito p^a se cobrar do testamenteiro da defunta Custodia de Araujo e Souza daq^{la} de dezaceis oitavas e meia de ouro ea sim mais hua conta assignada pello Irmão Procurador Ventura Pestana em q' nele deve 33 oitavas de ouro q' cobrou da conta da Irm^{de} e não da conta delas em q' tudo faz aq^{ta} de 285- ½ -3 V^m de ouro e de como ficao intregues de toda referida conta a sima declaradaz asignarão este termo comigo ezcrivão da Irm^{de} q' a signei junto com os mais oficiais de meza [ilegível] velha e nova.

Jeronimo da S ^a	Antonio + de Lucena Rabelo
Joze Soaris de Ar ^o	Felis Pires Sardinha
Sapriano + Antunes	João Gomes Peixoto [ilegível]
Soreg [?] de Lima Rego	Manoel do Rozario
Fellis + da Cunha Per ^a	Ignacio + do Rozario
Joze + Cer ^a Barbedo Antonio + de Faria	Mathias + da S ^a Lobatto
João + Ribr ^o Guimaraes	Eugenio + Nunes da Costa
	Jose + de Souza da Encarnação
João + de Araujo	Fran ^{co} + Roiz' de Britto

[fl-37-v]

A Irm^{de} de N. Snr^a do Rozarô dos pretos dezte Arraial em dezpeza q' da damesma Irm^{de} e conta corente q' dá o Irmão Thezoureiro Joze Soares de Ar^o deste prez^{te} anno de 1765 p^a o de 1766 o seguinte.

3 Barris de Azeite p ^a lampeda.....	7 - ½
3 L ^a de farinha de trigo p ^a ostias.....	¾
7 frascos de vinho q' se gastarão.....	8 ½
	13 ½
Porçoes	
Porção ao R ^{do} P ^e Capellão daz miças de todo anno.....	100
Porção ao Sacristão Joze Gomes.....	60
despeza com a festa.....	
ouro p ^a a muzica.....	27
3 cartas de Alfenetes.....	¾

200 brochas de sapateiro.....	1/44
4 ½ L ^a de sera nova p ^a as tochas.....	2 ½ 1
feitio das tochas.....	13/44
	29- 1/7 -1

Despeza q' se fez com o pedreiro q tapou o arco

Ouro ao Pedreiro.....	2 ¾
ouro de aluguel de negro.....	3 ½ 4
ouro q' segastou emconcerto dacza da Rua de Sima.....	1
ouro de aluguel de negros q' sepagou a Luiz Pr ^a Magro.....	1 ¼

Despeza com os Irmaos defuntos

6 miças q' sedicerão pela Alma do Irmão Thomaz de Ag ^o	3 ¾
6 d ^{as} p ^{la} alma da Irmã Caetana Maria.....	3 ¾
6 d ^a pela alma do Irmão Antonio de Olivr ^a dos Anjos.....	3 ¾
6 ditas pela alma da Irma Elena Fr ^a Lisboa.....	3 ¾
6 ditas pela almado Ir. M ^{el} Cardozo Alz'.....	3 ¾
	18 ¾

[fl-37-v]

Despeza com a obra nova

ouro q' sepagou ao Ajudante Luiz Carlos debotar o goarda po na capella mor.....	50
--	----

ouro q' se pagou e se fez das v^o [?] pagamento vencido da^{da} capela mor q' são 400000 do
primeir^o pagam^{to} q' a ano são.....333 1/44

383 1/44

Despezas q' se fez com as cazas da Rua do Snr' do Bomfim emportou a despeza q' se
fez naz d^{as} cazas.....198 // 4

Despezas q' se fez com a prizão do Procurador na defeza e violência do Almoça
querer q a Irm^{de} calçace a das cazas de N. Snr^a.....8

1/2^{co} deslandilha p^a a caixinha.....//6

13 de tafetá p^a a d^a.....//6

3 v^{as} de fitas p^a ao miçal.....1/41

8 1/2 5

820 1/76

[fl-38]

Aos dezenove dias do mez de julho de 1766 nesta Capella d N. Snr^a do Rozario dos
prestos deste Arrayal do Tejuco estando em meza da^{da} Irm^{de} Juizes e Procuradores e
mais Irmaos da meza paçada e presente q' de novo toma contas p^r todos lhe forão
tomadas as contas ao Irmão Thezoureiro Joze Soares de Ar^o ascoaes souverão por
firmes e valiozas como sem ostra da Receita a fl^{36v} e a fl³⁷ e como se mostra da despeza
da fl^{37v} e tambem se mostra vençela a dispeza a receita em 257//8^{as} 3/4 r q' fica devendo
a Irm^{de} as Thezoureiro Joze Soares de Ar^o q' o d^o pagou p^{la} mesma Irm^{de} como se mostra
a fl-37-v asim maiz recebeo onze créditos q' importarão em 133//8^{as} 3 v^{es} e assim mais 1
d^o p^a secobrar do Testamenteiro da defunta Custodia de Ar^o Souza daq^{la} de 8//8^{as} 1/2 e
asim mais hua conta assignada p^{lo} Irmão procurador Ventura Pestana em que nela deve
33//8^a q' cobrou da conta da Irm^{de} e não deo conta delas em q' tudo faz a quantia de
174//8^a 1/2 3 e como fica entregue o d^o Thezoureiro Joze Soares de Ar^o de toda a referida
conta asima declarada e se fez este termo na presença de toda a meza e assignou elle od^o

Escrivão da^{da} Irm^{de} q' o asignei. Junto com os mais officiaes e Irmaos da meza nova e velha.

Jerônimo da S^a Ferreira Thizr^o Jose Soares de Ar^o

Antonio Joze de Freitas	Feliz da Cunha + Per ^a
Felis Pires Sardinha	Sipriano Antunes + de Lucena
Joze Gomes Peixoto	Lazaro de O Barreto
Felipe da Costa Melo	Jorge de Luna Rego
Thomas de Souza dos Santos	Manoel do Rozario
Joachim de Moura [ilegível]	Antonio Sansomão [?] + de Freitas

[fl- 49]

Aos 17 dias do Mês de Agosto de 1769 annos nesta Capella de Nosa Sr^a do Roario dos Pretos deste Arrayal do Tejuco no consistório dela estando Em Meza da d^{as} Irmandades Juis Escrivão Thezoir^o Procuradores e mais Irmãos de Meza paçada e da presente que de novo tomão contas e por todos lhe forão tomadas as contas ao Ir. Tesour^o o Guarda Mor Joze Soares de Araujo as quaes as ouverão por firmes e valiosas como se mostra da Receita que descorre as folhas 45 e 46 e 47 e 48 e como se mostra a despesa lançada as folhas 48 e 40 e também se mostrar a vencer a despesa a Receita 21 oitavas e coatro vinténs qe fica devendo a Irmandade ao Irmão Thesour^o e assim mais recebeo o Irmão Thezr^o os créditos que devem a Irmandade a saber : E um de vinte e duas oitavas que deve Maria Carvalha.....[sic]

[fl-51]

Recebimento q' fecebeu o Ir. Thezoureiro da Irmde. De N, Snr^a do Rozario dos Pretos o Guarda M Joze Soares de Ar^o Este prezte. Anno de 1770 p^a o de 1775

[fl-75 – verso]

Recebimento que recebeu o Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Jozê Soares de Ar^o da Irmde. De Nosa Senhora do Rozario dos pretos desse Arrayal nesse presente Anno de 1778 para o de 1779.

[fl-77-v]

Recebimento que recebeu o Irmão Thesoureiro o G M Joze Soares de Ar^o da Irmandade De Nosa Snr^a do Rosario dos pretos deste Arraial esse presente Anno de 1779 para o de / 1780

[fl-80]

Recebimento que fez o nosso Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Jozê Soares de Ar^o da Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal neste presente Anno de 1781 para o de 1782

[fl- 82]

Recebimento que fez nosso Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Jozê Spares de Ar^o da Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal neste presente Anno de 1781 para o de 1782

[fl -83 -v]

Recebimento que fez nosso Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Ar^o da Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal neste presente Anno de 1782 para o de 1783

[fl-85]

Recebimento que fez o nosso Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Soares de Ar^o da Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal neste presente Anno de 1784 para o de 1785

[fl-93]

Despesa que fez o Thezoureiro o Grd^a Mor Joze Soares de Arcom a Irmandade de N. Snr^a do Rozario dos Pretos deste anno de 1769 p^a o de 1770

[fl- 94 – verso]

Despeza que fez o Ir. Thezr^o o Grd^a M. Jozê Soares de Ar^o com a Irmade. De

N Snr^a do Rozario dos Pretos este prezte. Anno de 1770 p^a o de 1771 como demonstra este L^o da carga de fls 54 ,fls 55 e a fl 56.

[fl- 99]

Despeza q' se fez com a colocação de St^a Ifigenia

Ouro que se pagou ao vigário da vara	2 // //
Ouro q' se deu ao pintor de pintar a Santa	1 1/4 4
D ^o p ^a 1 vidro para o oainel	1/2
D ^o p ^a as arestas	3
Ouro q' se gastou mais no d ^o dia	1 1/2 //
	5 1/4 7
	95 1 1/2 1

[fl- 100]

Despeza q' fez o Procurador no n^o de Janr^o

Ouro p ^a 3 Barris p ^a virem as tintas.....	2 720
Liagem p ^a embrulhar as d ^a tintas	480
Pelo q' se pagou aos carregadores	140
Pelo q' pagou ao carroceiro	620
 P ^a a cabesa de N Snra	 2 460

[fl -103]

Despeza com os Altares

Ouro que se pagou a Lazaro Barrt ^o para as tintas	14 ¾	6
Ouro para 400 pregos caixares	½	//
Ouro para a Liágem para os ditos	2 ½	7
Ouro para 300 taixas para se pregar os ditos	¼	4
Ouro que se pagou ao carpinteiro Joze Manuel	14 ½	3
Ouro que se pagou ao pintos João de Bastos	22 ¼	1
Ouro para 1 Panela vidrada para as tintas	//	4

56 // 11

[fl- 111- verso]

Despeza que fez nosso Irmão Tezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Ar^o
 Com a Irmandade de nossa Snr^a do Rozario dos pretos neste prezente Anno de 1779
 / para
 O de 1780 como se mostra neste Livro da carga a fls 77 e fl 79

Despeza com as obras novas da Capella

P ouro que se pagou de duas painelas para [corroído] otar as tintas ...// 4 //

[fl – 112]

Pelo ouro que se deu ao Ir Tezoureiro Jozê Soares de Ar^o a conta do douramento do
 / Retabollo
 E pintura da Capella Mor 368 ½ 2

[fl-113]

Despeza que fes o nosso Irmão Tezoureiro o Goarda Mor José Soares de Ar^o com a
 / Irmandade
 de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arraial neste prezente Anno de [corroído]
 / para o de 1781
 Como se mostra neste livro de carga a fl 80

[fl – 114 – verso]

Despeza que fes o nosso Irmão Tesoureiro Jose Soares de Ar^o com a Irmandade
 de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal, neste prezente Anno de 1781 para
 o de 1782 como se mostra neste livro de carga a fls 82 e fl 83
 P ouro que recebeu o Irmão Tezoureiro do acerto que se lhe devia do douramento do
 Retabollo e Capela Mor 165 ³/₄ 3

[fl – 116]

Despesa que fez o nosso Irmão Tezoureiro o Goarda Mor Joze Soares de Ar^o com
 A Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal neste prezente anno
 de 1782 para 1783 como se mostra de carga a fls 83 e fls 81

[fl- 117 – verso]

Despeza que fez o nosso Irmão Tezoureiro Jose Soares digo o Goarda
 M. Jose Soares de Araújo, com a Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos
 Pretos deste Arrayal neste prezente anno de 1783 para o de 1784 como
 se mostra da carga lançada neste livro a fls 85 athe 86

[fl- 119 – verso]

Despeza que fez o nosso irmão Tezoureiro o Goarda Mor Joze Soares de Araujo com a Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario do presente Anno neste presente Anno de 1784 para o de 1785 como se mostra da carga lançada neste livro a fls 86 athe fl 87.

[fl – 121 – v]

Despeza que fez o nosso Irmão Tezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Ar^o com a
/ Irmandade
de Nossa Snr^a do Rozario dos Pretos deste Arraial neste presente anno de 1785 para o
/de 1786 como
se mostra da carga lançada neste a fls 88 ate fls 89.

[AEAD – Cx 383 – Bl – D – Irmandade N. S. do Rozario – Tejuco – Eleição- 1762]

Nada consta

[AEAD – Cx- 383 – Bl – D – Ir. N.S. Rozario –Tejuco –Registro Invent. – 1735/1892]

[fl – 48]

Termo de Entrega

Aos vinte e quatro dias do mês de Agosto de mil e setecentos e sessenta e trez anos, nesta Capella de N. Snr^a do Rozario dos pretos deste arrayal do Tejuco estando presentes os officiaes atuais, e os que próxima mente forão eleytos o prezente anno todos aqui assignados e por eles forão vistos os bens que servem nesta Irmandade, dos quais se derão pr. entregues e se tudo cosnta do Inventario que aponta este livro de fls 46 a fls 47 e eu Antonio Franc^o os Santos. Escrivão da dita Irmandade, fez este termo presentes os abaixo assignados.

Antonio Franc^o dos Santos

Declaro que há mais hua vara de prata nova, que deu a Iraman[sic] Damiana Correa Loba de Esmolla a N Snr^a que tem de prata 150/ 8^{as} assim mais hum par de brincos pequenos com seu pendente , do pescoço com pedras da tetiaja que também terão de Esmolla a N Snr^a, hera de supra o Escrivão da Irmandade Antonio Franc^o dos Santos

Joze Soares de Ar^o

Jeronimo da S^a Frr^a

Felipe da Costa e Mello

Signal do Irmão Luiz Antonio + de Faria

Joze Gomes Peixoto Iluma

João Bap^t^a da S^a Sanh^a

Thomaz de Souza dos St^{os}

Jorge de Lima + Rego

João + de Ar^o

Signal do Rey Jose + Vieyra

Jose de Lucena Silva

Mathias + da Silva

Sepriano + Antunes

Manoel do Rozario

[fl- 48 –verso]

Inventario da fabrica da Irmande. De N. Snr^a
dos Pretos do Arrayal do Tejuco que entraga o Irmão
Thezour^o Joze Soares de Ar^o e pr. Sobre mesmo
Inventario toma o d^o conta deste prezte. Anno de
1764 p o de 1765.

[fl- 50]

Aos vinte e quatro dias do mez de Agosto de
Mil e setecentos e setenta e quatro com assistência
De todos os Irmaons das duas mezas assim os que
Acabão como os que nova mente tomão entrega
Desta Irmandade de N. Sr^a do Rozario dos pre

[fl- 50 – verso]

Dos pretos deste Arrayal do Tejuco recebeo o Ir-
Mão Thezour^o e se deo pr. Entregue de todos os bens per
Tencentas a fabrica que contrato[sic] Inventario neste a fls 48

Fls 49 e a fls 50 em verde do q' aqui assinou comigo

Escrm. Da Irmde. Que o sobre escrevi e asiney

Joze Soares de Ar^o

Ant^o + de Olivri^a

Jerônimo da S^a Frr^a

Joze + do Rozario

Joze Gomes Peyxotto

[fl- 55 – verso]

Aos doze dias do mês de Abril de 1795 no consistório desta Capella de N S^a do Rozario presente os Irmaos Juis, Tjezour^o pr^a e mais Irmaons de Mesa e o Rd^o Capellão João de Pinho Tavares, pr. Ele foi apresentado em meio os ornamentos. Abaixo nomeados a saber: huma capa de [ilegível], huma cassula e duas de Almaticas, três estóllas e três manípulos, hu pânno de Estante Grde., huma bol[ilegível], tudo de Damasco branco e forrado amaréllo, e assim mais hu veo de ombro de seda da mm^a hu veo decalix, q tudo importou regd^o a Receita vinda do Rio de Janer^o em cento e desasete mil rs. P^a q os recebeu de Esmólla da Irmã Efigenia M^a de S, a quantia de 19 \$ 200 rs. E o d^o nosso Capellão da tambe[sic] duas milhas a mais import^o da qti^a ficando só domínio em qt^o vivo foi ficando esta Irmandade obg^a

[fl- 56]

obrid^a a dar p^a a Mortalha ao dt^o Red^o Capellão concluídos outros
 ornamentos q' também tem dado desta Igreja , sendo mortalha
 inteiramente. Pescisa[sic] aos ornt^{os}. com sua alva e para
 constar se fes o presente tr^o p^a execução do refd^o em q' assinarão os
 d^{os} offes. E Irmãos comigo escrevão Manoel Simplicio de
 Andre. q o escrevi

O Thezr^o Joze Soares de Ar^o

A rogo do irmão Juis

João de Ar ^o	Mel Simpl ^o de Andre.
Felis Pires Sardinha	Fellipe da Costa
Felliciano + Gomes Obidos	Ant ^o Ribr ^o de Ar ^o
Efigenia + M ^a de St ^a Anna	Silvestre Franc ^o de Carvalho
Vitoriano Barreto	
Jose Roz' di Carvalho	
Jeronimo da Costa	

[AEAD – Cx -383 – B1 – D – Ir. N. S.Rozario –Tejuco – Liv de Receitas -1787/1856]

[fl- 4]

Recebimento que fez o
 Nosso Irmão [corroído] o Goarda
 Mor Joze Soares de Araujo da
 Irmandade da Snr^a do Rozario
 dos pretos deste arrayal do Tejuco
 do anno de 1786 para o de 1787

[fl- 6]

Recebimento que fez o nosso
Irmão Thezoureiro o Goarda Mor Joze
Soares de Araujo da Irmandade da Snr^a
Do Rozario dos pretos deste Arrayal do
Tejuco do anno de 1787 p^a 1788

[fl -8]

Recebimento que fez o nosso Irmão Thezo
reiro o G. M. Joze Soares de Araujo por
conta da Irmandade da Snr^a do Rozario
dos pretos deste Arraial do Tejuco no anno
de 1778 p^a o de 1789.

[fl - 10]

Recebimento que fez o nosso Irmão Tezoreiro
o G. M. Jozê Soares de Araujo da Irmande.
da Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal
do tejuco do anno de 1789 p^a o de 1790

[fl - 12]

Receita do nosso Irmão Thezoureiro
o G. M. Joze Soares de Ar^o desde a
festa de N Sr^a do Rozario do anno proxí

mo passado te a do prezte. Anno de 1791

[fl-18]

Receita do Nosso Irmão Tezour^o o G. M. Joze Soares de Araujo desde a festa de N. S. do Rozario do anno próximo pretérito the a do pre. de 1792

[fl- 22 -v]

Snr. D^or. Ouvidor Geral

Esta Irmde. Não pode numerar com acerto os irmãos q' tem pr q' he composta de escravos pella maior parte. os forros huns são de hu dia p^a o outro despejados. Os captivos mandão-nos p^a a Serra, p^a o Rio do Somno , e outros são despejados com os Snrs e outros enfim se espalhão que de hu dia p^a o outro se não sabem deles.

Annual: manda o cumprimento cobrar meia oitava pr anno a este quando de alguns Irmaons se cobrão, são os que ma mesma contas vão declarados, e como a maior parte são pobres, e são Escravos, pagão se tem, e se querem; e o q' nesta Irmde. se pratica a este respt^o he: tira o Escr^am lista dos q' devem, e dela toma conta o pr^or e do q' ella cobra dá conta em meza todos os 3 mezes declarando as pessoas de qm cobrou p^a descarregar e o q' sobra das despesas miúdas o entrega na mm^a meza do tezour^o este pas as recibo q' fica em mão do Escr^am.

os sufrágios que tem cada Irmão conforme o compromisso são

6 missas, e tem mais duas missas semanárias por todos que diz
o Capl^am e he obrigado a dizellas.
a despeza infalível q' tem esta Irmade. São 140/8^{as}
a saber / 100 p^a o Capl^am, e 40 p^a o Sachristão, e o mais he incerto
pelas obras e concertos como se mostra nas mm^{as} contas a qm se paga
são, e de q' sim he também infalível a despeza da festa Mis
as cantada, Muzica Sermão. De Sêra e guizamt^{os} he incerta
pr q' hum anno pode ser mais e em outro menor.
quanto aos Irmaons q' morrem tem obrigação o pr^{or} saber
e ir logo a caza do Escrv^am saber se tem pagp os seus annuaes, e tem
do pago, ou tendo com que pagar se lhe fazem os sufrágios
não tendo se lhe não fazem, e devendo pouco se lhe descontão no
sufrágio segundo o compromisso. E mais as mms contas vão de
clarados os q' he obrigad^a a Irmade. A satisfazer
os sufrágios.

Joze Soares de Ar^o

Juiz Ant^o Ribr^o

Berd^o de Amorim

Manoel Simplicio de Andre.

Joaquim da Costa Santos

Joaqm Jose de Azd^o Pereira

Manoel das Neves Riber^o

felippe da Costa

[fl- 23]

Receita do nosso Irmão Tezour^o o G.M. Joze
Soares de Araujo desde a festa de N Senhora do
Rozario do anno próximo pretérito the a do pre.
anno de 1793

[fl-26]

Receita do nosso Irmão Tezour^o o G. M. Jozê
Soares de Ar^o desde a festa de N Senhora do Ro
zario do anno próximo pretérito thê o do presente

anno de 1794.

[fl-28 -v]

Receita do nosso Irmão Thezoureiro o G. M.
Jozé Soares de Ar^o desde a festa de N Senho
ra do Rosario do anno próximo pretérito thê o
do presente anno de 1795

[fl-35]

Anno de 1799 para o anno de 1800

Receita

Recebeo o nosso Irmão Thezoureiro Joze Joaqm
Henriques de Siqr^a o q' restava o falecido Tezour^o
O G. M. Jozé Soares de Ar^o p^a saldo de sua conta2 ¼ 3

Dito de Joyas, de Rey, Rainha e Juizas q' satisfizerão..... 244 // //

Dito de Annuais de vários Irmãos..... 23 ¾ 4

Dito de Alugueres de cazas perte a Irmande. 49 // 2

Dito de Esmollas do Peditorio dos Irmãos 18 ½ 1

Entrada e Remissão de Mel da Costa Per^a

 Pr se achar gravemte emfermo 50 // //

Dito do Pe Luis Mel a conta dos seus Anuaes 3 // //

Dito de jornaes de hum negro da Irmande. 8 // 4

488 ½ 6

No Livro de Despezas a fl 55 se ve a compensação desta conta

Visto em correição do + em conta no Lº da Despeza a

Fl 56

Ano de 1799

[assinatura]

[AEAD – Cx 384 – B1 B – Irm. N. S. Rosario – Arrayal do Tejuco – Livro Despesa-1788/1846]

[fl- 2]

Despeza que fez o nosso Irmão
o Thezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Araujo
com a Irmandade de Nossa Senhora
do Rozario dos pretos deste arrayal
do Tejuco do anno de 1786
para o de 1787

.....

Pelo que pagou de resto da pintura da bandeira a Silvestre [corroído]

Pelo que pagou ao dº de pintar duas varas de prata pª as juízas [corroído]

[fl-2-v]

Pelo que se pagou ao Dº de pintar a Pia da Schristia [corroído]

[fl-5]

Dispeza que fez o nosso Irmão
 Thezoureiro o Goarda Mor Joze Soares de Araujo
 com a Irmandade de Nossa Senhora do Roza
 rio dos pretos deste Arraial do Tejuco
 do anno de 1787 para o de 1788

[fl- 8]

Despeza que fes o nosso Irmão Thizoureiro o Go
 arda Mor Jozé Soares de Araujo com a Irmanda
 de da Senhora do Rozario dos pretos deste Arra
 yal do Tejuco anno de 1788 para o de 1789.

[fl- 9 –verso]

...

Pelo que despendesse com o S.M. Manoel Carner^o por conta
 Do que deve a Irmande. O d^o 15 ½ 6
 Pelo que despendesse p^a tintas p^a se pintar o mastro // // 4

[fl-13 – verso]

Pelo que se pagou o pintor huã vara digo praiar1 ¼ //

...

Pelo que se gaou ao Pintor de várias pinturas ¼ 2

....

Pelo q' se pagou ao Pintor de encarnar huã de Imagem de N. Sr^a. Da Comc^am.

[AEAD – Cx 384 – B1 – B – Irmand. N.Sr^a Rozario – 1788/1846]

[fl- 28]

Ao Pintor Mel Alz' Passos de pinturas que fes
na Capella e consta do recibo..... // // 4 ¾

[fl- 33]

Ao Pintor Mel Alz' Passos de encarnar a Imagé
da Sr^a e mais Images. Da Irmade. E consta do recibo// // 9 // //

[AEAD – Armario – Irmandades – Confraria N. S. Mercês – 1774/1793]

Nada Consta

[AEAD – Armario – Irmandade SS. Sacramento – Tijuco – 1759/1764]

[fl-3-v]

Eleição do Prov^{dor}, officiaes, e Irmaos
de Meza que hão de servir o SS^{mo} Sacra
mento nesta Capella de S^{to} Antonio do

Arrayal do Tejuco no anno de 1764

Para o de 1765

Provedor

O Capp^{am} Belchior Izidoro Barreto 200/8^a

Escrivão

Manoel Vicente Porfal [?] 100/8^a

Thezr^o

O Capp^{am} Joze Antonio Mendes :52/8^a

Procuradores

Luiz Gomes de A Fonseca

Jeronimo da S^a Ferreira

João Baptista Bitencour

Pedro de Olivr^a Lages

Irmãos de Meza

O C Mor Fran^{co} Malheiros de Ar^o 16/8^a

O C Thomas de Aquino Ceron [?] de Az^o 16/8^a

Antonio Fran^{co} Tinoco 16/8^a

João Moreira da Cruz 16/8^a

Pedro Carvalho da Cunha 16/8^a

Manoel Gomes Obidos 16/8^a

João Ferreira Coelho 16/8^a

Domingos Roiz' de S. Payo	16/8 ^a
O Sarg ^{to} Mor José da S ^a de Olivre ^a	16/8 ^a
O Red ^o P ^c Bartholomeu da Costa	16/8 ^a
Manoel Pereira Pinto	16/8 ^a
Paullo Caetano Per ^a Bacellar	16/8 ^a
Joaquim Antonio Ribr ^o	16/8 ^a
Joze Fran ^{co} Lopes Saraiva	16/8 ^a
João Francisco Pereyra	16/8 ^a
Feliz Roiz' Maia	16/8 ^a
Agostinho Alz' [ilegível]	16/8 ^a
Fran ^{co} Roiz' de Magalhaes	16/8 ^a
Lucas Pereira Pinto	16/8 ^a
Estevão Gracia Ferreira	16/8 ^a
O Guarda Mor Jose Soares de Ar ^o	16/8 ^a
Joze Roiz' Villaça	16/8 ^a
Fran ^{co} Pinheiro Gomes	16/8 ^a

[AEAD – Armario – Irm. SS. Sacramento – Tejuco – 1759-1764]

[fl-4]

João de Az ^{do} Moreira	16/8 ^a
Luiz Carllos de Souza Pitta	16/8 ^{as}

O C. Amaro Gomes Alz'	16/8 ^{as}
O Sarg ^{to} Mor Manoel Jacome Soeyra	16/8 ^{as}
Manoel de Brito Vianna	16/8 ^{as}
O C. Luis Lopes da Costa Canutto	16/8 ^{as}
O Dr. Dez ^{or} João Frz' de Olivr ^a	16/8 ^{as}

Por devoção

O Sarg ^{to} M. Joaq ^m Joze Fr ^a Duque	16/8 ^a
Ant ^o Joze de Ar ^o	16/8 ^a

Assignada pello R^{do} P^e Capelão

Pedro Barboza Leitam

[fl-12-v]

Eleição do Provedor e maiz officiaiz e Irmaons
de Meza que hão de servir á Irmandade do SS^{mo}
Sacram^{to} nesta Capella de S^{to} Antonio do Arraial
do Tejuco deste prezente anno de 1775 p^a o de 1776

Provedor

O S. Mor Manoel Bapt^a Landim 200//

Escrivão

O S. Mor Manoel Gomes Obidos

Thezoureiro

Manoel Barboza de Souza

Procuradores

Luiz Gomes da Fonseca

Pedro de Oliveira Lage

João Bap^{ta} Bitancourt

Jeronimo da S^a Ferr^a

Irmaoz de Meza

O C. Bento Joaq^m de Sergr^a Hanrriguis de Ayalla

Manoel Antonio de Moraiz	16//
Francisco de Souza Soeiro	16//
Manoel de Olivr ^a Penna	16//
Antonio de Bastos Ferreyra	12//
Francisco Martins Penna	16//
Antonio de Bastos Ferreyra	16//
O C. Acacio de Araujo Ferr ^a	
O L ^{do} [?] Francisco Jacinto Jancent	16//
Antonio Marques da Silva Campos	16//
O Ten ^{te} Cor ^{el} Melchior dos Reis e Mello	
Adnão Vas Carneyro	
Bento Manoel de Oliveira	16//
Diognizio Martinz Lima	16//
Francisco Alves de Couto	
Francisco de Souza Matos	

O C. João Machado Penna	16//
Francisco Rodrigues de Magalhães	16//
João Pedro Coutinho de Almeyda	16//
João Teixeira da Costa	8
Jeronimo Alves da Rocha	16/8 ^a
João Carneiro da Silva	16/8 ^a
Jozê Antonio Vieira	
Francisco João de Almeyda	16/8 ^a
Francisco de Souza Vasconcellos	8
João da Rocha de Azevedo	16/8 ^a
O C. M. Jozê Bap ^{ta} Rolim	16//
Manoel Gonçalves de Sá	16/8 ^a
[fl-13]	
O Alf ^{es} Antonio Frz' de Oliveyra	16//
Manoel Jozê Goncalves	16//
João Ferr ^a Tinoco	16//
Jozê Frz' Ruas	16//
João Esteves de Amorim	16//
Xavier Alves Ferr ^a	16//
Francisco da Costa Rios	16//
Manoel Per ^a Caldas	16//
Jozê Francisco Dias	16//
João Francisco Coelho	16//

Manoel Mor^a da Costa Calçada 16//

O C. Jozê Gomes Ferr^a Diegues

Jozê Coelho Xavier

Jozê Frz' Fialho

Francisco Per^a Marinho

Jozê Roiz' Dias

Manoel Jozê de Brito

O G.M. Jozê Soares de Araujo

Manoel Teyr^a Bitancourt

Antonio Pinto Guimaraniz

Caetano da Silva Feyo

Silvestre Glz' de Magalhains

Ignacio Jozê do Rego

Assignada p^{lo} R^{do} Capellão o P^e

Furtuoso Gomes da Costa

[AEAD – Armário - Irm .S . S. Sacramento – Tejuco – 1759 – 1764]

[fl – 20]

Eleição do Provedor Escrivão

Thizr^o Procurador e mais Irmãos de Meza

que hão de servir o Santissimo Sacram^{to} neste

prezente anno de 1788, p^a o de 1789

Provedor

O G. M. Joze Soares de Araujo pg 100

Escrivão

O Dr. Joze Soares Pereira da Silva pg 50/8^a

Thizoureiro

O G. M. Sebastião de Ar^o de Abreu pg 25

Procurador

O Alf^{es} Jeronimo Alves da Rocha

Irmaos de Meza

O S.M. Antonio Freire da Costa pg 8

O S.M. Alberto da S^a Olivr^a Rolim pg 8

O C. Costodio Vieira Costa pg 8

O C. João Antonio Mana Verciani pg 8

O C. João Antonio Ferr^a Pinto Baldes pg 8

O C. Francisco Gomes Ferr^a Cruz pg 8

C. João de Azevedo Bello pg 8

C. Manuel Joze de Araujo pg 8

C. Ignacio Vieyra Guim^{es} pg 8

C. Caetano Lopes de Figueiredo pg 8

Francisco Joze da Silveira pg 8

O Alf^{es} Bento Dias Chaves pg 8

S.M. Pedro Carvalho da Cunha pg 8

G.M. Sebastião Dias Leal	pg 8
Ten ^{te} Antonio Joze Pinto	pg 8
João Ferreira Coelho	pg 8
João Pereira Lisboa	pg 8
Manuel Antonio Salgado	pg 8
Sebastião Joze de Lima	
Silvestre Roiz ^o Chaves	pg 8
Virissimo de Alm ^{da} Barboza	pg 8
Manoel da Costa Basto	pg 8/8 ^a
João Batista Condê	pg 8/8 ^a
Bento Jozê da Silva	pg 8/8 ^a
Manuel Soares Metella p ^r dev ^{ção}	pg 8/8 ^a
Assignada pello R. Coadjutor Frutuoso Gom ^{es} da C.	

DOCUMENTOS TRANSCRITOS DA VOTC - IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM
DO CARMO DE DIAMANTINA.

2 - [Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro 2 da Despesa – 1784/1785]

[fl-1]

2 - Pagou ao Irmão o Goardamor Joze Soares de Ar^o a quantia de cento e vinte e sette oitavas de ouro, pr. conta de qe. esta mesma ordem lhe he devedora como semostra o L^o das Dividas a fl 18. Do qe. Pa. Constar 127____”
fis este termo que comigo secretario assignou o dt^o Tejuco 5 de

Dezembr° de 1785.

Joze Soares de Ar°

Manoel da Costa Carneiro

4 – Pagou ao nosso Irmão Jozê Soares de Ar° a quantia de cento e vinte
três oitavas e três coartos de ouro pr. conta do qe. esta mesma

ordem lhe he devedora como se mostra do L° das dividas a fl18

123 $\frac{3}{4}$..

Do que para constar fis este termo qe. Comigo secretario asig

nou o d° ;Tejuco, 7 de Dezbr° de 1785

Joze Soares de Ar°

Manoel da Costa Carneiro

[fl-6]

Pagamento que fez ao Goardamor Jozê Soares de Ar°

a conta do que lhe deve esta V. Ord. Pella pintura

constante de seo recibo de data ap pr° de Agosto

86 __ 7

do prezente anno L° das dividasa fl 18

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro 2 da Despesa – 1784/1785]

[fl-8]

Pagou ao d° Irmão Tezour° ao nosso Irmão Goardamor Jozê Soares de Ar°

na forma abaixo declarada a quantia de 200/8ª de

ouro pr conta da pintura que lhe deve esta V Ordem

e seja[?] qta. lhe vem carregada em sua conta no L°

da divida a fl 18.

A saber

Recebeo da casa da Real Extração pa. Arrumação do 2º Seme.

do anno de 85__ 160/ 8 ¼ “ importância da cobrança 160 ¼ “

que ali se fez de vários Irmãos nas fls constantes

do Lº da Receita de Fl 93 –V e fl 94

Recebeo do nosso Irmão Captm. João Antonio Maria Ver

ciane a qm. Passou recibo em mão q’ manterá efeito da

quantia de 40/8 as ¼ “ que [ilegível] possua mer. Devia 40 ¼ “

a esta V. Ord. Como individualm te. Se declara no Lº da Receita 200 ½ “

[fl- 8 –V]

Do que para constar fiz este termo, que comigo Secreta

rio actual assignou o dº Irmão Goardamor Joze

Soares de Arº Tejuco 5 de 8bro de 1786

Joz e Soares de Arº

Mel. Da Costa Carnrº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro 2 da Despesa – 1784/1785]

[fl-13]

Pagou ao Goardamor Joze Soares de Arº e consta do seu recibo

e vai lançado em sua conta no Lº das dividasa fl 18 100 ____ “

[fl-26]

Pagou ao G.M. Joze Soares de Arº e consta do seu recibo 11 100 “

[fl- 34 – V]

Ao G M Joze Soares de Arº pr. Conta do q lhe deve a ordem da pintura da Capella, e consta do seu recibo 114 “ “

[fl- 39]

Rcbº nº 5 Que pagou ao G M Joze Soares de Arº pr conta do q' se lhe deve da pintura da Capella e consta do seu recibo nº 06 201 ¾ 3

[fl- 44-v]

Que pagou ao G M Joze Soares de Arº pr. Conta de maior quantia que lhe deve a ordem da pintura da Capella e consta do recibo nº 11 213 “ 2

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro 2 da Despesa – 1784/1785]

[fl- 58]

Que pagou ao Pe. Joze Felipe Pera. Torrozo, de 34 missas pela alma do Ir. Joze Soares de Arº 17 “ “

[fl- 61-V]

Que pagou a Amaro Soares de Arº pela divida q' se deve ao seo. Tio o falecido Joze Soares de Arº da Pintura..... 246 “ 7

[fl-65]

Que pagou o Pe. Joze Guedes da Sa . missas pela alma do Ir. Joze Soares de Arº “ 1 ½ “

Que pagou ao Pe. Joze Paredes da Sa 3 Missas pela Alma do Ir

Jose Soares de Arº “ 5 “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro de Ereção e Doação da Capella da VOTC – 1781]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro Irmãos da VOTC – Tejuco – 1788]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro de Vendas e Arrematações da Ordem – 1771/1820]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo pelas Almas dos Irmãos – 1785]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Missas do Fundador – 1766]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Livros dos Irmãos falecidos e Sepultados nesta Capella -1799]

[FL- 3]

Nº 03

Em 18 de setembro de 1799 foi sepultado na sepultura de nº asima o falecido

Ir. Joze Soares de Arº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro dos Irmãos Professos desta Veneravel Ordem 3ª N S do Monte do Carmo – Tejuco – 1759]

[fl-5 – v]

Falecido O Irmão Joze Soares de Arº apresentou
a sua patente e se incorporou nesta venal. Ordem
3ª. em 16 de abril de 1759.

Joze Soares de Arº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Livro de Recepção dos Noviços desta Ordem – Tejuco – 1799]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Termo das Visitas – 1770/1775]

[fl- 4 – v]

Treslado da petição q' se fez ao R Pe. Provincial do Rio de Janrº pa. a criação desta venerável ordem 3ª. a qual. se publicou neste Concistorio da Capella de S Antonio do Arraial do Tejuco estando presentes a maior parte dos 3ºs da Veneravel Ordem de N Snra. do Carmo no dia 16 de abril de 1759 pello R P Joze Marques. Ribrº, cujo tior he o seguinte.

Dizem os Irmºs 3ºs da venerável ordem de N Snra. Do Carmo assistentes no Arrayal de S Antonio do Tejuco Frga. de N Snra. da Comceição da Va. do Prce. Commca. do Serro Frio q' elles suptes. De prezte. se achão sujeitos a meza e a ordem 3ª. Do Ouro preto distancia do dº Arrayal tinente grande numero de Irme. pa. se poder estabelecer ordem 3ª., e juntamente terem já os suptes. Imagem de N Snra. colocada na da. Capella de S Antonio e outro sim alguns ornamtºs, e fabrica necessária pa. exercerem os actos do Culto Divino; pertendem estes alcançar de V Rma. a grassa delhe conceder faculdade pa. Poderem estabelecer ordem 3ª. De N Snra. do Carmo no dº Arrayal com todas as grassas e prerogativas concedidas a todas as Ordens 3ras. Como também pa. podem Eleger sua Meza pa. Bem se governarem P. a V. Rma por servisso de Deos, e de sua May Santissima N. Snra. do Mte. do Carmo lhe fassa ma. Conceder a grassa pedida, e faculde. pa. os Suptes. estabelecerem a da. Ordem 3ª. pa. melhor servirem a Deos e salvar suas almas

E.R.M.

Despacho

Como pedem sendo aprimra. meza feita por nos e sugei
tando se os supstes. a Leis q' lhes dermos pa. o seu bom regimen. e
mandando buscar hábitos, a este Convento pa. nelles se sepulta
rem os Irm^{os}. 3^{os} como se deve ser Carmo do Ri^o de Janr^o 19 de
Julho de 1758 annos = Fr. Franc^o de Sta. Maria Quintanilha =
Provincial Commissr^o gal. e reformador =

Treslado da Patente do Rdo. Commissr^o

o Pe. Jose Marqes. Ribr^o

Fr. Franco. de Sa .Maria Quintanilha mestre D^or. da Digo, D^or na =

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Termo das Visitas – 1770/1775]

[fl-5]

Na Sagrada Theologia, consultor da Bulla da Sta. Cruzada
examinador sinodal Prior, Provincial, Commissr^o gal. E Re
formador, dos Religiosos da Bem aventurada sempre
Virgem Ma. do Mone do Carmo da antiga observan

cia, regular desta Provincia do Rio de Janr^o

Porqt^o nos representarão os nossos Irm^{os} 3^{os} assisten-
 tentes[sic] no Arrayal do Tejuco do Serro do frio, q' no d^o
 Arrayal se achava hú crescido n^o de Irm^{des}. com a grde. des
 consolação de não gozarem os jubileus , grassas, e Indu
 legencias da sua ordem, nem poderem fazer os exercícios
 expretuaes, com mais actos de prde. e amor de Deos, q' se praticão
 na mesma ordem, pella grde. distancia em q' vivem, e por
 não terem sacerde. conjuridicão de lhe dar as absolviçoins ge
 raes das soleides. e da ora da morte; o q' se pode remediar com-
 gregando-se os ditos Irm^{os} com o corpo de Ordem na Igra. do sobre
 dito Arrayal do Tejuco; e por q' não pudião conseguir sem
 faculdade nossa qal. umilde e devotamte. Nos pedião pa. bem
 expretual das suas almas, e mayor gloria de Deos a que
 sendo por nos ouvido e atend^o. Pello tior das presentes
 letras e com autoride. Do nosso officio damos faculde. Aos
 sobreditos nossos Irm^s. 3ros. Existentes no Arryal [sic] do Tejuco
 pa. q' se possam congregar em qal qr Igra. no sobredito Arrayal
 q' lhes foi prometida e nella farão todos os actos e exerci
 cios expretuaes q' se praticão nas nossas ordens 3ras. dan
 do Prior, Suprior, Secretario, e todos os mais offes. da nova
 meza q' criamos pa. estabelecimto de ordem a qal. sera inde
 pende. de outra qal qr ordem 3^a., esso emediata anos[sic]
 e gozara todos os privilégios, grassas e isenções e regalias
 q' são concedidas as nossas ordens 3as. pelas Bullas pon
 tificias e pelo costume praticado outrossim damos
 com missão e faculde. a qal qr religioso nosso súbdito que

se achar no dº Arrayal pa. q' com nosso poder, e em nosso nome de posse à nova meza e fassa todos os mais actos pertencentes a officio de Commsrº, e não avendo Religi= oso do nosso Instituto damos o mesmo poder, e comissão ao R.P. Joze Marqes. Ribrº a qm. Concedemos toda a jurisdicas e regalias de comissrº da da. Ordem novamte. ereta

[fl-5 -v]

e lhe recomendamos mta. em Jesus Christo nosso Salvador a boa educação doutrinas, e exemplo com q' deve dirigir e encaminhar aos novos Irms. Persuadindo-os, e obrigando-os a mayor perfeição e observância da Santa Regra da nossa ordem 3ª. Fazendo q' se intrº cumprimento aos Estatutos q' lhes damos pr o seu regim : pa. o q' mandamos debaixo do preceito formal da Santa obediência ao nosso Irmão Prior, e a todos os mais Irms da Meza novamte. Eleitos reconheção em falta de Religioso nosso ao sobredº R. P. Joze Marqes. Ribrº por seu legitimo commsrº e diretor expiritual, e com seu concelho executem todas as nossas determinaçõins a respeito da criação e conservação da da. Ordem sub pena de incorrerem nas dos rebeldes, da da neste Carmo do Rº de Janrº pr. Nos assignado e selada com o sello mayor da Provincia aos 22 de Mço de 1759 = Fr. Franco. da S. Maria Quintanilha Provincial Commsrº e reformador = Fr. Da

mião da Natividade. Quintanilha Secretrº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Livro de Entrada dos Irmãos
Noviços desta Ordem – Tejuco – 1757]

NADA CONSTA

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Termos do Carmo –
1771]

[fl-34]

E logo no seguinte dia mês Carmo com Assitencia
do novo Prior, comissrº e mais Irms de Meza se
fez a eleição dos mais oficiais q' havião de Servir
com o Novo Ir. Prior em Meza, seguindo em
tudo o q' expõem os nossos Statutos e Sahirão
e Sahirão [sic] por multiplicidade. De votos

Pa. Sub Prior

O Ir. Sargtº Mor Joze da As. De Oliveira..... pg 100/8 Lº da Recta. fl 25
.....

4º definidor

O Ir. G. M. Joze Soares de Arº pg 22 ¾ Lº da Recta. fl 25

[fl- 34 – verso]

Termo de Juramento e Posse

Aos 17 dias do mês de julho de mil sete centos secenta e nove
neste Arrayal do Tejuco e Concistorio desta nossa Veneravel

Ordem 3ª. De Nossa May Santissima Sra. Do Monte do Carmo, sendo presentes o N. Ir. Prior, Sub Prior e mais Irmãos de Meza, pelo nosso Rdº Commissrº lhe foi lido jurantº dos Santos Evangelhos e possedos d's cargos e ocupalo Y[sic] q' na mesma eleyção declara pa. q' em tudo observaçam as leis de nossos Statutos segundo os seus cargos, esperando de cada hum aquele zelo e amor com q' devem servir a mesma ordem, e tratar os nossos Ir. 3ºs assim profeços como noviços centermos aly tin do em todos os actos De Meza a quem fossem chamados pa m'ºr açerto do q' fosse útil a nossa ordem: e como tudo alystarão com a mais obediente vontade, fiz este termo q' assigney como sacratrº q' sirvo, e nosso Ir. Prior e Rdº Commsrº e mais Irmãos. De Meza dia era ut supra

Ignacio da Lux. Pr.

Luiz Lopes da Costa

Luiz Lopes da Costa Pr.

Pe. Jozê Marques Ribrº Commissario

Antº Joze Barbosa

Antonio Franco. dos Santos

Joze Soares de Arº

Manoel Roiz' Carvalho

Custodio[ilegível] Costa

João B[ilegível] Bitancourt

Jeronimo da Sa [ilegível]

Joze de Souza Camargo

Franco Pinheiro Gomes

João de [ilegível]

João Gomes Leal

Termo de posse dada ao Ir
 Mãos SubPrior, Secretrº, e mais
 Menzarios[sic] eleitos

Aos quatro dias do mês de Agosto de
 mil sette centos setenta e hum anos
 na casa do Consistorio da Veneravel ord~e
 3ª. De N Snra. do Monte do Carmo deste Ar
 ryal do Tejuco, sendo prezte. O Ir. SubPri
 or eleito, Secretrº, e mais Menzarios, lhe
 foi dada a posse ; e jurarão fazer as
 suas obrigaçoens com zelo e fidelide. Do
 q' fiz este termo, q' assignarão e
 eu Luis Joze de Figrdº secretrº actu
 al o escrevi e assignei

Luis Almeida Va. Nova- Commissario
 Secretrº

Dr. Luis Joze de Figrdº -

Dr. Luis Joze de Figrdº - Prior eleito

Jozé Soares de Arº - Secretario

.....

[fl- 49]

Termo de eleyção do novo Prior

desta Veneravel Ordem 3ª. De Nossa
 Snra. do Monte do Carmo

Aos dezaseis dias do mês de julho
 de 1772 nas cazas do Consistorio da Vene
 ravel Ordem 3ª. De N Snra. do Monte
 do Carmo deste Arrayal do Tejuco, sendo com
 vocada a meza actual e todos os mais Irmãos
 e [ilegível] preztes. Os abayxo assignados sendo
 porposto pa. Prior do seguinte anno pelo Mdº
 Rdº Pe. Commmissário o Dºr Luis de Almeida
 Vila Nova o actual Prior o Dºr Luis Jozé
 de Figueiredo correndo o esburtinio o alhi
 re eleito portador oniformemte. sem q' ovesse
 voto algum em contrario do q' para constar fis
 este termo em q' assignarão todos os q' preztes estavam
 e eu Joze Soares de Araujo Secretario actual o es
 crevi e asiney

Joze Soares de Arº

Luis Almeida Va Nova – Comissrº

.....

[fl- 93]

Termo da eleição do Superior , Secretrº e
 mais lugares da Meza e Sancrestia q' hão

de servir como Prior deste Prezte.

ano de 1783 para o de 1784

Aos 20 dias do Mês de Julho do Ano de 1783

neste Arraial do Tejuco e casa do consistório

da V Ordem 3ª. De N As. Do Carmo aonde eu sa

cretario abaixo nomeado fui vindo também

prezte. O R. Miguel Bernardo Mora. Só [ilegível]

comeevº da mesma [ilegível] o Prior

dela e mais Irmaos da Mesa e adejunto

determinado pelos estatutos da mesma ordem

[fl-93 –verso]

Conforme aos quais se proçedeo a eleição

do subprior, sacretario e mais lugares da

meza e Sacrestia e pluralidade dos votos

sahirão eleitos para servir os ditos lugares

e Irmãos seguintes

Subprior

O Ir. O Gda. M. Joze Soares de Arº - pg em desconto do qe lhe devia a ord.

Como se vê no Lº das Dividas as fls 18

Secretario

O Ir. Tene. Belchior Pinheirº de Olivra.

.....

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Termos do Carmo – 1771]

[fl- 94]

Termo de Juramtº e posse do Ir. Su
bprior Secretario e mais lugares da
mesa e Sacrestia deste Ano de 1783
para o de 1784

Aos 8 dias do mês de 7brº de 1783 no Concis
tório desta Veneravel Ordem estando
prese. o N. R. Commissrº Prior e mais Ir. de
Mesa se acharão também presentes
Os Irmãos novamte. eleitos para
servirem no Ano Seguinte como consta
da Ileição retro pelos quais foi dito que
aseitava cada hum a seu cargo

Se obrigava a servir como devias de
Baixo do juramtº dos Santos evange-
Lhos q' lhe foi deferido pelo N R Co
Missarº o q' todos assinarão. Eu Jacinto
Bernardo Pinto Secretario escrevi
O Commissarº Miguel Berndº Mora. Sô

Joze Soares de Araujo – Subprior
Belchior Pinheirº de Olivra. Secretrº
Como procurador de Bernardo Antº de Campos

.....

[fl- 96]

Trº da Eleyção do novo Prior

E Piora e Commistrº

Aos quinze dias do mês de Ju

lho de mil setecentos e oitenta

E quatro anos neste Arrayal de

Tejuco e Concistorio da Capela de N.

S. do Monte do Carmo presente to

da a mesa e mais Irmaons se pro

cedeu a Eleysam segundo a deter

minasam dos nossos Estatutos e

Consagrado Prior e Piora de vinte

Três votos, e a do comissario de vinte

E dois votos que ficam fixados

E selados com o sello da ordem

Para se abrirem no dia compe

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Termos do Carmo – 1771]

[fl-96-verso]

tente de que para constar fasso

esse termo em que assignaram

commigo Belchior Pinheyro de

Oliveira e Secretario que o escre

vy

Belchior Pinhrº de Olivra.

Filipe Jozé Corra. De [ilegível] - Prior

Jozé Soares de Arº - Suprior

....

Trº da Abertura da Eley

São do Novo Prior, Comissrº

Aos desesseis dias do mês de ju

lho de mil setecentos e oitenta

e quatro anos na casa do Comis

sario da Veneravel Ordem 3ª. De N.

S. do Monte do Carmo, sendo pre

zente a Meza se abriram as Eley

sois do novo Prior, Piora e Comis

ario na forma dos nossos estatu-

tos e contados os votos saiu eleyto

novo Prior o Irmão Tenente Coronel

Manoel Bapta. Landim, e para Pri

ora a Irma Gertrudes Gonçalves Mey

ra para Comissrº o Reverendo Miguel

Bernardo Moreira Só o qual Re

verendo Comissrº na mesma ora fes

acentasem a Meza aonde por

fim passado na forma dos nossos

Estatutos de que para constar

[fl – 97]

constar fez esse termo que todos
assignaram e eu Belchior Pinto
de Olivra. por Secretario actual
o escrevy

Miguel Berndº Mora. Sô Filipe Joze Corra. De [ilegível]

Comissrº

Joze Soares de Arº - Superior

....

[fl- 103- verso]

Trº da abertura da Eleição do nosso Prior
Priora e Comissarº

Aos desesette dias do mez de julho
de mil sete centos e oitenta e cinco
anos neste Arrayal de Tejuco e Concis
tório da Capela de Nossa Senhora do Mon
te do Carmo sendo presente a mesa se
abrirem as Eleisoens do novo Prior, Priora
e Comissrº na forma dos nossos estatutos
e contados os votos saio eleito novo

Prior o Irmão Antonio Fre. Da Costa
 e Priora a Irma Dona Marianna Ver
 ciane e Comssrº o Irmão Reverendo Pe.
 Miguel Bernardo Mora. Sô o qual Re
 verendo Comssrº na mesma ora fez acen
 tassão [sic] e a mesa aouve por impossado
 na fra. Dos nossos Estatutos de que tudo
 possa constar fasso este trº eu Belchior Pi
 nheirº de Olivra. Secretario o escrevi e asigney

Miguel Berndº Mora. Sô

Belchior Pinhrº de Olivra.

Comissrº

Mel Bapta. Landim Prior

Antº Joze Soares de Castro – Definidor

Inocencio Gomes de Lxa.

Feliz Joze da Sylvia - Definidor

João Bapta. Bitancourt – Definidor

Theodoro Pinto Brandão

Pedro de Olivra. Lage

Mel Frnco. Gumares.

Joze Soares de Arº

.....

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Termos do Carmo – 1771]

[fl- 133 – verso]

Ao d° de pintar o Lavatorio	“ 4 –
Ao d° de pintar flores pa. o trono	“ 8
Ao d° de jornais de moer as tintas com	“ 7
Q’ se se pintara as samalhas e o fonte especio	“ 64 “

[fl-6 – verso] (15 de 8br° de 1765 a 15 de 8br° de 1766)

A Joze Soares de Ar° de pintar as grades, as portas da Igreja	“ 32 “ –
A Joze Soares do Santo Sudario	“ 8 “ ½ 4
Ao torneiro de fazer a cruz e ciriaiz <u>[sic]</u>	
A Joze Soares de Ar° de praticar e ciriaiz <u>[sic]</u>	“ 18 “ -
--	
Ao d° de pintar as alinternas	“ 5 “ –

[fl-7] (1765/1766)

P,, o (ouro) q’ paguei a Agostinho dos Santos 48 e. de madeira	
E seu trabalho de fazer a traja <u>[sic]</u> do Arco Cruzeiro e as se	“ 12 “
Malhas das portas, das Sancrestias	
P,, o q’ paguei a Joze Soares a conta da Pintura	“ 167 “ – 1
P “ o q’ paguei ao intalhador Mel. Pinto de Abrir a intalha	
Na tarja de Arco Cruzeiro e na Cruz da Ordem	“ 26 “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01–1765]

[fl- 11] (17 de julho de 1768 a 16 de julho de 1769)

P,, o (ouro) q’ paguei A Joze Soares de Ar° de resto da

Pintura da Capela mór “ 416 “ ¼ 2

Conta do q' dispendi no anno de 1766

[fl – 20 – verso]

E se não carregou como seve neste L°

A fl 6 e fl 7 o segte.

Despesa que se fes com os Altares Novos

Ouro que se pagou a Franco. Ant° Lxa. A conta do

Que se lhe deve 100

Ouro que se pagou a Agostinho dos Stos. Freire

Pelos jornais do seu ofesial .

[fl-24] (1772 /1773)

Ouro ao Sineiro de fazer o Anjo pa. a Torre 50 1/24

Ouro ao pintor de o pintar 10 ½

Ouro que importarão as tintas vindas do

Ryo de Janr° pa. a Torre com quintos e carroto 68 ½ “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa - 01 – 1765]

[fl-25 –verso] (1773 a 1774)verificar essas datas

Ao me. Pintor Mel. Sylvestre de Almeida Lopes” 30 “ “

[fl-50] (1778)

Jornal de hum dia ao pintor de dar olio as grades
do corredor que vai pa o couro

[fl- 56 – verso] (1778)

Ouro que se pagou ao Pintor Sylvestre de pintar as flores para
a Semana Santa..... “ ¼

[fl- 62] (1778)

Nº 1 – Pagou a Francisco Antonio Lxa vinte duas oitavas e seis vin
tens de ouro que se lhe devião de custas que o dito alcançou contra
esta V Ord. Com hum Pleito que a mesma trazia com elle dito sobre
acabar os altares colaterais e consta dos documentos q’ seachão no
cartório do Contenciozo deste Arrayal, e se determinou em meza que
este fosse pago sem mais contenda de Justissa, e lhe pagou pelo requere-
rimento que fez a meza e consta do despacho de 30 de 7brº do presente

22 – 6

De que pa constar mandei fazer este termo que asi=

E eu Antonio Frz’ de Olivra. Secrº da da. Ordem que o subscre-
Vi e assignei

Franco. Antº Lxa.

Antº Frz’ de Olivra.

[fl-63] (1779)

Pagou ao Ir. Procurador Mel. Joze Mora. a qta. de vintes
 Oitavas de ouro pr. Conta da despesa que fes
 Com o forro do corpo da Igra. Na forma do trº nº no
 Lº deles p___ q' foi a da. Qta. pa. pagamtº do que ajusto
 tou ao Ir. Franco. Antº Lxa. Pa. com a sua asisten
 cia ficar o dº forro com perfeição e pa. o dº efeito
 se ajustou pr. 64/8 a conta recebeo a da. Qt. E lhe [?]
 pagou pr despacho da mesa de 12 de 7brº de 1779
 de que pa constar fis este termo que assignam
 o dº Procurador em como recebe opa pagar o dº
 aos 2 de julho de 1779

Mel. Joze Mora.

Antº Frz' Olivra. Secrº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa- 01 – 1765]

[fl – 64]

Ouro q' pg de 24 servºs de negros de hir buscar sipó pa.

os andames, e fazer o mesmo Andame, no Corpo

da Igreja pa. pintura..... 4 ½ “

[fl- 66-v] (1779)

Pgto. Pa. feitio de 2 nichos pa as Sibilas

[fl- 72 – verso] (1779)

Pgto. Taboas ao forro da Igreja

[fl-73]

Taboas pa. o forro

2 cambotas pa. a simalha do fronte Esp.c°. do Arco

[fl- 74] (1780)

D° (ouro) 1 Pe. De Bertanha pa. as sevilhas 2 “ 4

D° ao pintor pa. pintar as das. 4 “ 4

D° pa. 2 Pinceis pa. cayar a Igreja 1 “ “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa- **01** – 1765]

[fl- 74 – v] (1780)

N° 12 Pagou a Manoel da Costa Pereira cento e quarenta e oito

oitavas de ouro do abaixo declarado.

13 duza. De Taboas de Monjolo e paroba juntas pr 120 “ “

15 Paus para o Andame de 43 palms de cumprd° =

1 dt° grosso de 37 palmos = 10 “ “

6 Duzias de paua pique de Candeya =

12 Cambotas pa o forro do Corpo da Igra. Justar por 16 “ “

2 Duzias de Caibros pa. os andames do Coro 2 “ “
148 “”

Todo esse Tabuado, e Madeyra assima foi pa. os andames
do forro, e pintura que se há de fazer no Corpo da Igreja e
Altares Colateraes, e lhe mandei fazer este trº que asig
nou comigo em como rbeu. Aos 9 de mayo de 1780

Manoel da Costa Pra.

Antº Frz’ de Olivera.

[fl- 82]

Nº 18 Pagou ao G Mor Joze Soares de Arº sento e
cincoenta digo cento e quarenta e nove
oitavas e meia e dous res. De ouro a conta da
pintura q’ esta fazendo na Capela da da. Ord.
que assinou aqui o em como recebeo a 28 de
Abril de 1788 149 ½ 2

Joze Soares de Arº

Antº Frz’ de Olivra.

Nº 19 Pagou a Joze Mel. Fre. a qta. de sento e trinta e co
atro oitavas e doze res de ouro q’ q’ se lhe devião, e
se pagou por despº da Meza em dois do cumentos [sic]
q’ contão do abaixo declarado de resto do seu
ajuste de forra o teto do corpo da Igra. 105 ¼ 4

de fazer as campas nas coxias	12
de fazer o andame novame. pa. a pintura	12
do feit° da porca do sino grde. Qdo. Se fundio	<u>5</u>
	134 $\frac{1}{4}$ 4

Que assinou em como recebeu a 28 de Abril de 1781

Jose Manoel Fre.

Ant° Frz' de Olivra.

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC-Livro de Despesa- 01 – 1765]

[fl -99] (1783)

N° 21 Pello q' pagou ao Gda. M Joze Soares de Ar° por conta
da Pintura como do recibo “ 72 $\frac{1}{2}$ 1
Idem ao d° como do recibo “ 28 $\frac{3}{4}$ 6

[fl – 99 – v] (1783)

N° 27 Pagou ao Gda M Joze Soares de Ar° por conta da Pintura
como dos recibos q' apresenta, a qta. de cento e catorze/8
e três quartos e três de ouro, do q' para constar fis
este termo q' c três oitavas de ouro asina Tejuco 6 de 7br°114 $\frac{3}{4}$ 3

Jacinto Bernardo Pinto

N° 17 Pagou ao G Mor Jozê Soares de Ar° pr conta do que
Compen lhe deve esta V Ord. Como seve do L° das dividas ac

çada como tivas, e passivas da mesma ord. A fl 18 a quantia
dis no L° de setenta e três oitavas de ouro cujo pagamen-
da Rcta. to fez o d° Irmão Thezour° por via de compença
a fl 83 ção de igual quantia de q' se lhe fez carga, in-
 cluida em nº 11 no L° de sua receita a fl 83
 do qe. Pa. constar fis este termo qe. Comigo se
 cretario interno interno assignou o d° G Mor
 Tejuco 26 de 7br° de 1784

Joze Soares de Ar°

Mel. Da Costa Carnr°

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - VOTC-Livro das Dividas a ordem 1770]

[fl- 1 –verso]

O Defn°r guarda mor Joze Soares de Ar°	pg 32
o d° de hú anno de anual de 1771	pg 1 ¼
	Soma 33 ¼

[fl- 2] (1771)

Re. A conta em fronte do Snr. Grda. M Jozê Soares de Ar° 22 ¾

[fl-17 –verso] (1781)

Esta V Ord. 3ª. Ao G. M. Jozê Soares de
Ar° pelo seu ajuste, que fes com a mesma
de pintura no corpo da Capella , na forma
do termo no L° deles fl 41

a qta. de 3: 400 \$ 000

Devido ao dº 3/8 q' são 28/8 que me deu

pª dar ao I. Joze do Nascimtº pe. pagamtº de 3\$ de ouro

q' erão – 25/8 e como o dtº Nacimtº recebeu as

28/8 e deu pª a ord. 8/8 q' se carregarão no

Lº da Receita p 56 devendo ser sô 5/8 e

as 3/8 pª o dº asima assim neste[?] deve 3\$6000

[fl- 18]

1781 A da. ord. em fres. hade haver

Abril 28 ouro que recebeu que consta no Lº

de despesa p 82 verso 149/ 8 ½ 3

A saber

na cobrança do Ir. Falecido Mel. Da As. Rosa

de qm. O dtº he' testamº 60/8

Que recebeu do I. Procurador Me. Ferra.

Pinto, o Legado q' deixou Franco. da

de taboas pa. hu caixam pa. o Rosa [sic] 2 “ “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - VOTC- Livro de Termos – 1774/1900
– Tejuco]

[fl- 38]

Nº 38 Termo pelo qual se determinou em Meza Redonda que os Mezaros que atualmente serve para ajustar e mandar fazer a pintura que se carece fazer nesta nossa Capela que há tudo na forma abaixo declarada

Aos dez do mês de Abril de 1778 em a casa do despacho da mesma Capella, estando em Meza o N. R. Comissario superior com

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - VOTC- Livro de Termos – 1774/1900 – Tejuco]

[fl- 39]

veses do Ir. Prior e mais definitório da Meza que atualmente serve junto com os mais Ir. e mais de dez vogais que já tem servido em mesa, e sendo ali foy Proposto pelo nosso Ir. Superior que há preciso dourar os Altares Colaterias, teto da Igreja e Sanchristias, se com efeito com vinha. Todos os Irmaos pa. se mandar fazer a referida pintura, e q' se estavam pelo ajuste que a Meza atual fizesse e com efeito se pôs a votos correndo-se avassô com as favas [?] por todo o comgleço[sic] sahirão vinte e sete votos pa. que

com efeito se mandasse fazer a referi
da Pintura e sete votos pa. que não
a qr. Não ficou atendivide [sic] este pr. Aque-
les exceder a mayores votos, e com e
feito se detriminou o que a mesa
que atualmente serve mandasse
fazer a da. Pintura com qm lhes paresese
de sorte que ficassem nos termos, e sem
[ilegível] juiso a ord. E de como assim se
Detriminou mandarão fazer este
Termo que todos assignarão e eu Ant^o
Frz' de Olivra. Que o escrevi Secretr^o da da. Ord.

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro de Receitas – nº 01 - 1758]

- Na capa desse livro a no é 1758, mas há outros anos anotados no mesmo .

[fl- 3 – verso]

Anuaes pagos entre 16 de julho

de 1764

Joze Soares de Ar^o “ 4 “ -- 4

[fl- 9]

Anuais the[sic] 16 de julho de 1764

Joze Soares de Ar^o 3 “ ¾

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC Livro de Receitas nº 01 – 1758]

[fl- 25 – verso]

Recebtº de 1º de 7brº ate 16

Julho de 1771 Annoaes

Pelo q' Rbeº do Guardamór Joze Soares de Arº da

Sua joya de defºr 22 ³/₄

[fl- 32]

Recbtº 16 de julho de 1773 até 16 de julho de 1774

Annoaes

Dito (ouro que se recebeu) de Joze Soares de Arº “ 2 “

[fl – 34] (1733/1734)

Joyas

Jose Soares de Arº “ 32 “ “

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC Livro de Receitas nº 01 – 1758]

[fl – 83]

7brº 1784

Nº 11

Desta carga Recebeo mais o dº Ir, Thezourº oitenta e huã oytava de ouro

Se acham

Compença

Das 73/8 que

A saber

Devia e dº Jo

Zé Soares

Cuja compen

Joya do lugar de superior que sérvio o Ir. G Mor

Cação vai

Jozê Soares de Arº do anno de 83 pa. o de 84 como

No Lº da des
—“

se vê no Lº das Eleyes. A fl 93 – v cuja quantia fi-

64

Peza fl 107

cou endiscorito [sic] do que esta ord. Deve ao dº como sevê

E porque o

do Lº das dividas a fl 18 e vay em discarga ao dº Ir.

Resto desta

Thezourº no Lº da dispeza nº 17a fl 107

Mesma car

Anuais do dº até 16 de julho de 84 – descarrega-

Ga também

dos no Lº da Prezda. A fl 4 e pagos a da. Forma

Foi conferi

e lançados no dº Lº das dividas a fl 18 e em dis

Do com o Ir.

Carga ao Ir. Thezourº no Lº da despeza a fl 10

Thezrº assigna

Como as mais

Cargas tam

Bem com elle

Conferidas

[fl – 93]

Nº 3 Segue-se adiante no verso desta folha a co
branca feita na Casa da Real Extração
dos Irmaons que ahi pagarão no [ilegível] so
me. Do anno de 85 cuja cobrança im
portou 160/ 1/8 recebidas pelo Goardamor Jo

[fl-93 – verso]

Jozê Soares de Arº para a conta da pintura qe.
lhe deve esta dita ordem e o Irmão The
zoureiro vay abonada a referida quantia
de que se lhe faz a prezte. Carga no Lº 2º
da despeza da Ordem a fl 8

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro dos Acentos dos Irms.
Falecidos e Sepultados nesta Capela – 1770]

[fl -3]

Corpo da Capela Mor

Nº 03

Em 18 de setembro de 1799 foi sepultado na sepultura de nº assima o falecido

Ir. Joze Soares de Arº

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC- Prezidencia – Lº 1º Para o
vencimento doa Annuaes dos Irmãos 3ºs do Carmo – 1771]

[fl – 4]

1759 pg “	1782	Faleceu este Irmão em 18 de setembro de 1799 e
1760 pg “	1783	ficou devendo de annes. 2/8 “ 6
1761 pg “	1784	Da Esmolla do Capús <u>1 1/26</u>
1762 pg “	1785	3 ¾ 4
1763	1786	
1764	1787	
1765	1788	
1766	1789	
1767	1790	
1768	1791	
1769	1792	
1770	1793	
1771	1794	
1772	1795	
1773	1796	
1774	1797	
1775	1798	
1776	1799	
1778		
1779		
1780		
1781		

[Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo – VOTC – Livro de Termos das Eleições – 1761]

[fl -14]

Termo de Ajuste da pintura da Capella
Mor desta Igreja de N Dra. Do Monte
Do Carmo q' se fez com Jose Soares de
Ar^o

Aos treze dias do mês de Março de mil sette
centos secenta e seis nesta Capella e
Consistorio desta Veneravel Ordem Terceira
sendo presente o Irmão Superior e mais
Definitorio pelo dito Irmão Superior
Na ausência do Irmão Prior, foi proposto
que se devia a justar a obra da pintu-
ra da Capella mór e assentando todos
uniformemente q' se devia fazer
foi chamado Joze Soares de Araujo,
que he o mais perito na dita Arte, que
há neste continente, e com elle se
ajustou fazer a dita obra do arco da
Capella mor para dentro e feito pelo
preço de hum conto e quatrocentos mil
reis tudo dourado e pintado tudo na

ultima perfeição e a satisfação desta
 Meza, o que se obrigou e que se lhe
 aatisfaria a sobredita coantia e aca
 bada que fosse a dita obra, e de tudo p^a
 constar fiz este termo de Ajuste
 e todos assinarão com o dito Joze
 Soares de Araujo e eu Luiz de

[fl- 14 – verso]

De Mendonça Cabral Secretario da
 ordem q' o escrevi e assignei

Luiz Mça. Cabral

Jozé Menezes Cas[ilegível]

Ignc^o da Lux

Jozeph Bapt^a Rollim

Jozê da S^a de Sôusa – definidor

Custodio Vr^a Costa – Tizr^o

Antt. Joze Soares de Castro

João Baupt^a Bitancourt

Jozé Soares de Ar^o

GLOSSÁRIOS DE TERMOS DO BARROCO DE ARQUITETURA E ORNAMENTAÇÃO³⁷⁹:

Abóboda de berço: abóbada gerada pelo deslocamento de uma semicircunferência ou de secção semicircular.

Acanto: motivo decorativo, presente originalmente no capitel coríntio, que representa folha do acanto espinhoso. O uso do motivo em acanto foi generalizado na ornamentação em talha no período barroco.

Altar-mor: ou retábulo principal de uma igreja ou capela, apostado à parede do fundo da capela-mor e destinado às imagens ou relíquias do respectivo orago ou santo padroeiro.

Adro: Pátio, à frente ou em torno das igrejas, geralmente cercado por muros baixos.

Arco-cruzeiro: arco de entrada da capela-mor.

³⁷⁹ Termos retirados de: ÁVILA Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

Balaústre: elemento vertical, em forma de coluna ou pilar, para sustentação de corrimão, peitoril, etc.

Caixotão: vão, geralmente quadrado e artesoadado, com moldura simples ou em ornato de relevo, entre o madeiramento de sustentação de tetos.

Capela-mor: capela de entrada onde fica o altar-mor de uma igreja.

Cartelas: superfície lisa, geralmente à imitação de um pergaminho, e colocada no meio de um friso ou um pedestal, para se gravar uma inscrição ou para ornato.

Cimalha: arremate superior da parte que faz a concordância entre esta e o plano do forro ou do beiral. No frontispício das igrejas, diz-se, por analogia, da cornija que corresponde às cimalkhas das fachadas laterais, como se fosse seu prolongamento.

Coluna: elemento de sustentação com secção circular.

Coluna misulada: ver quartelão.

Concha: objeto ou ornato de feitio análogo à concha.

Cornija: moldura sobreposta, formando saliência na parte superior da parede, móvel, etc. Arremate.

Cúpula: parte superior, semi-esférica, em cobertura de alguns edifícios.

Encarnar: dar cor de carne a pinturas ou imagens, aplicando polimento às partes do corpo que devem aparecer.

Entablamento: um dos elementos caracterizados das ordens clássicas da arquitetura.

Estria ou Canelura: cada uma das caneluras ou meias-canas que ornaram uma coluna ou pilastra.

Forro: teto ou revestimento interno da parte superior dos cômodos de uma construção.

Frontão: espécie de empena que serve para coroar a parte central do frontispício da igreja, quase sempre trabalhada e encimada ao meio por uma cruz.

Frontispício: fachada principal.

Fuste: a parede ou o tronco da coluna entre a base e o capitel.

Guilhocês ou guilochês: ornato composto de linhas ou traços que se cruzam em simetria.

Mísula: ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na superior, que à maneira do consolo ressalta uma superfície, geralmente vertical, para sustentação de imagens ou outras peças.

Ordem: forma e disposição das partes salientes e sobretudo das colunas do entablamento, que distinguem os diferentes processos clássicos de construção.

Pedestal: base em pedra, metal, madeira, etc., destinada a sustentar uma coluna, uma estátua ou uma peça ornamental.

Quartelão: pilastra com relevo em talha trabalhada.

Retábulo: estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte superior do altar.

Rocalha: elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais.

Soco: base quadrangular de um pedestal ou de um outro elemento arquitetônico.

Talha: trabalho ornamental em alto ou baixo-relevo, feito geralmente na madeira.

Tarja: peça de pintura, e escultura ou talha, quase sempre com ornamentos em forma de ramos, flores, festões, etc.

Tribuna: lugar reservado e elevado, com abertura em janelas ou varandas, para assistir às cerimônias religiosas.

Trono: espécie de pedestal colocado no vão da tribuna do trono ou camarim no altar, onde se expõe imagens ou crucifixos.