

A CIRCULAÇÃO DOS SABERES NAS
PINTURAS DE MANOEL DA COSTA
ATHAÍDE, MANOEL VICTOR DE JESUS E
JOAQUIM JOSÉ DA NATIVIDADE:

uma análise histórica e matemática
sobre as produções artísticas na
Capitania de Minas Gerais
(século XVIII e primeira metade do XIX).





UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação – Conhecimento e Inclusão Social

Edson Junio dos Santos

**A CIRCULAÇÃO DOS SABERES NAS PINTURAS DE MANOEL DA COSTA
ATHAÍDE, MANOEL VICTOR DE JESUS E JOAQUIM JOSÉ DA NATIVIDADE:
uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na Capitania de Minas
Gerais (século XVIII e primeira metade do XIX)**

Belo Horizonte

2024

Edson Junio dos Santos

**A CIRCULAÇÃO DOS SABERES NAS PINTURAS DE MANOEL DA COSTA
ATHAÍDE, MANOEL VICTOR DE JESUS E JOAQUIM JOSÉ DA NATIVIDADE:
uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na Capitania de Minas
Gerais (século XVIII e primeira metade do XIX)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: História da Educação

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Nívia de Lima e
Fonseca

Coorientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte

2024

<p>S237c T</p>	<p>Santos, Edson Junio dos, 1980- A circulação dos saberes nas pinturas de Manoel da Costa Athaide, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade [manuscrito] : uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na capitania de Minas Gerais (século XVIII e primeira metade do XIX) / Edson Junio dos Santos. -- Belo Horizonte, 2024. 244 f. : enc, il., color.</p> <p>Tese -- (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. Orientadora: Thaís Nívia de Lima e Fonseca. Coorientador: Magno Moraes Mello. Bibliografia: f. 213-240. Anexos: f. 241-244.</p> <p>1. Athaide, Manoel da Costa, -- 1762-1830 -- Crítica e interpretação -- Aspectos educacionais -- Teses. 2. Natividade, Joaquim José da, 1771-1841 -- Crítica e interpretação -- Aspectos educacionais -- Teses. 3. Jesus, Manoel Victor de, 1755?-1828 -- Crítica e interpretação -- Aspectos educacionais -- Teses. 4. Educação -- Teses. 5. Educação -- História -- Minas Gerais -- Séc. XVIII -- Teses. 6. Educação -- História -- Minas Gerais -- Séc. XIX -- Teses. 7. Matemática -- Estudo e ensino -- História -- Teses. 8. Matemática -- Métodos de ensino -- História -- Teses. 9. Arte -- Estudo e ensino -- História -- Minas Gerais -- Séc. XVIII -- Teses. 10. Arte -- Estudo e ensino -- História -- Minas Gerais -- Séc. XIX -- Teses. 11. Arte na educação -- Teses. 12. Arte colonial -- Aspectos educacionais -- Teses. 13. Pintura colonial -- Teses. 14. Pintura colonial -- Teses. 15. Pintura brasileira -- Séc. XVIII -- Teses. 16. Pintura Brasileira -- Séc. XIX -- Teses. 17. Perspectiva (Arte) -- Teses. 18. Pintores brasileiros -- Séc. XVIII -- Teses. 19. Pintores brasileiros -- Séc. XIX -- Teses. 20. Minas Gerais -- Educação -- História -- Séc. XIX -- Teses. 21. Minas Gerais -- Educação -- História -- Séc. XVIII -- Teses. I. Título. II. Lima e Fonseca, Thaís Nívia de. III. Mello, Magno Moraes. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.</p> <p style="text-align: right;">CDD- 759.05</p>
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)
Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL

ATA DA DEFESA DE TESE DO ALUNO

EDSON JUNIO DOS SANTOS

Realizou-se, no dia 27 de fevereiro de 2024, às 14:00 horas, na sala da Congregação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais, a 958ª defesa de tese, intitulada *A circulação dos saberes nas pinturas de Manoel da Costa Athaide, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade: uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na Capitania de Minas Gerais (século XVIII e primeira metade do XIX)*, apresentada por EDSON JUNIO DOS SANTOS, número de registro 2020651364, graduado no curso de SISTEMAS DE INFORMAÇÃO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Thais Nivia de Lima e Fonseca - Orientador (UFMG), Prof(a). Magno Moraes Mello – Coorientador (UFMG), Prof(a). Ana Maria de Oliveira Galvão (UFMG), Prof(a). Ana Cristina Pereira Lage (UFVJM), Prof(a). Cláudia Regina Flores (UFSC), Prof(a). Fernando Cezar Ripe da Cruz (UFPEL), Prof(a). Marcos Tognon (Unicamp).

A comissão considerou a tese: **Aprovada**, destacando a originalidade do tema, a discussão interdisciplinar e a riqueza do levantamento de fontes.

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2024.

Prof(a). Thais Nivia de Lima e Fonseca (Doutora)

Prof(a). Magno Moraes Mello (Doutor)

Prof(a). Ana Maria de Oliveira Galvão (Doutora)

Prof(a). Ana Cristina Pereira Lage (Doutora)

Prof(a). Cláudia Regina Flores (Doutora)

Prof(a). Fernando Cezar Ripe da Cruz (Doutor)

Prof(a). Marcos Tognon (Doutor)



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria de Oliveira Galvão, Professora do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thais Nivia de Lima e Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Cezar Ripe da Cruz, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 19:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cláudia Regina Flores, Usuária Externa**, em 01/03/2024, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Tognon, Usuário Externo**, em 07/03/2024, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Pereira Lage, Usuário Externo**, em 22/03/2024, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3068747** e o código CRC **EA956C3C**.

Dedico à minha família, que, mesmo sem compreender a dimensão do meu compromisso com a vida acadêmica e com a docência, nunca deixou de me apoiar, comemorando comigo as vitórias e sofrendo comigo os dias difíceis. À minha mãe, Marta Antônia, meu eterno agradecimento pela vida e pelo exemplo de coragem e determinação; ao meu pai, Edson Vieira, meu modelo de caráter e que não mediu esforços para investir nos meus estudos; e ao meu irmão, Marcel Felipe, que oportunizou a minha experiência mágica de vivenciar no cotidiano a trajetória de um autodidata musical que aprendeu pelo ver e ouvir desde a tenra idade.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais e aos professores do programa, por acolherem este trabalho.

Aos meus orientadores de pesquisa, Professora Doutora Thaís Nívia de Lima e Fonseca e Professor Doutor Magno Moraes Mello, pela sensibilidade, paciência e responsabilidade ao acreditarem neste trabalho e me conduzirem neste processo de pesquisa desde quando eu era ouvinte das suas disciplinas nas Faculdades de Educação e Fafich na UFMG.

À banca examinadora, Professores Doutores Ana Cristina Pereira Lage, Cláudia Regina Flores, Ana Maria de Oliveira Galvão, Fernando Cezar Ripe da Cruz e Marcos Tognon, pela disponibilidade com que acolheram o convite para participar deste evento.

Aos professores Marcus Aurelio Taborda de Oliveira e Cynthia Greive Veiga, por me ajudarem a pensar sobre a História da Educação e o meu objeto de pesquisa nas disciplinas cursadas.

Uma forma de agradecer a todos que colaboraram para a conclusão de um trabalho de quatro anos, que representa a trajetória de seu autor, é reconhecer que a autoria não é algo isolado. Não obstante a minha dedicação para criar uma visão original sobre o assunto do qual tratamos, sabemos que muitas das ideias que desenvolvemos foram inspiradas ou sugeridas por amigos, colegas, parentes, alunos e outros que nem imaginam o quanto nos ajudaram. Por isso, quero expressar minha gratidão a todos que cruzaram meu caminho, com quem pude dialogar ou dos quais dependi sem saber. São inúmeros, e merecem minha gratidão em primeiro lugar.

Ao Dr. José Maurício da Silva, que investiu o seu tempo escutando minhas ideias, pelas leituras de cada capítulo e sugestões que mudaram o rumo desta pesquisa. Minha eterna gratidão sempre!

Ao Leopoldo de Moraes Bueno, grande amigo que expressou seu talento com a sensibilidade ao elaborar as capas de cada capítulo e os mapas deste trabalho.

À revisora de texto Raquel Maria de Lima e Fonseca, pela disponibilidade e profissionalismo.

Aos queridos colegas de Pós-Graduação e de vida, responsáveis pelo meu diálogo com a linha de História e por momentos de descontração e divertimento, em especial a Francis Albert Cotta Formiga, Alisson Esteves, Ivangilda, Felipe Apipe e Cecília, da turma de 2019. E, na minha turma de doutorado 2020, às amigas Larissa, Ana Cláudia, Iara, Viviane e Ana, na difícil experiência de aulas *online* no período pandêmico.

RESUMO

Esta pesquisa está circunscrita entre os anos de 1762 e 1841, período da trajetória dos artistas e da intensa produção de pinturas na Capitania de Minas Gerais. Ancorada na intersecção entre diferentes campos do conhecimento, ou seja, História da Educação, Matemática e História da Arte, elegemos como objeto de pesquisa, fazer uma análise histórica e matemática sobre as pinturas ilusionistas, tendo como ponto de partida os eventos educativos. Seleccionamos obras de Manoel da Costa Athaíde, Joaquim José da Natividade e Manoel Victor de Jesus, três artistas mineiros que utilizaram o método de pintar imagens tridimensionais. Pelo ver e ouvir, as trocas de experiências foram incorporadas, apresentando diversos cânones artísticos que estão, de alguma forma, presentes nas pinturas sacras das associações religiosas leigas e compõe o espectro de análises das documentações dos artistas e outras personalidades que eram proprietários de livros. O cotidiano das oficinas de pintura e as práticas do desenho foram ambientes que sedimentaram as apropriações de saberes, métodos e conhecimentos pelos artistas. O método de pintar ganhou o desenvolvimento com características regionais e apropriações diferentes do que circulava nos impressos elaborando algo novo para as representações das imagens na América Portuguesa. A inovação aconteceu por métodos empíricos e inovadores para solucionar problemas que exigiram dos artistas apropriações de conhecimentos da matemática e da geometria. Ao estudar as práticas dos artistas e os saberes matemáticos, deparamo-nos com o contexto social em que foram produzidas, isto é, como os aspectos sociais, econômicos, religiosos e políticos determinaram a produção das imagens. Identificamos documentos (inventários e libelos) que apresentaram importantes pistas sobre os conflitos e as disputas no universo dos artistas da Capitania, e se constituíram como fontes para análise dos cânones artísticos dos séculos XVIII e XIX que circularam pelas Gerais. As fontes documentais dos pintores levaram-nos também a identificar o método da perspectiva presentes nos inventários de proprietários e que não eram ligados a pintura, como o militar José Maria Veloso e livraria do Cônego Luís Vieira da Silva. O percurso da pesquisa, situado no âmbito dos estudos da História Cultural, embasou-se em importantes teóricos, como Roger Chartier, que auxiliou nas reflexões conceituais sobre a representação, apropriação e circulação dos saberes, tanto para as pinturas como para os livros presentes na América Portuguesa. De Serge Gruzinski, com o conceito dos mediadores culturais, discutimos a expansão na colônia da cultura religiosa por meio das pinturas sacras; para a investigação sobre as diferentes dimensões de uma educação não escolarizada no período Colonial, Thaís Nívea de Lima e Fonseca e os

integrantes do grupo de pesquisa CEIbero – Cultura e Educação nos Impérios Ibéricos, foram os teóricos com quem dialogamos. Por meio do estudo formal das obras de arte e da matemática, procuramos analisar o processo cultural e criativo em que os pintores tiveram experiências únicas e apropriações distintas dos saberes identificando a volumetria das imagens, o gênero pictórico trompe-l'oeil e anamorfose e os indicadores de tridimensionalidade, utilizados como ferramentas para persuadir o fiel nesses espaços ilusórios propostos nos trabalhos de Magno Moraes Mello, Cláudia Regina Flores, Michael Baxandall, Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich e Laura Carlevaris.

Palavras-chave: História da Educação; Arte Colonial; Perspectiva; Pinturas Ilusionistas; eventos educativos.

ABSTRACT

This research is limited to the years 1762 and 1841, a period in the artists' trajectory and intense production of paintings in the Captaincy of Minas Gerais. Anchored at the intersection between different fields of knowledge, that is, History of Education, Mathematics and History of Art, we chose as our research object to carry out a historical and mathematical analysis of illusionist paintings, taking educational events as a starting point. We selected works by Manoel da Costa Athaíde, Joaquim José da Natividade and Manoel Victor de Jesus, three artists from Minas Gerais who used the method of painting three-dimensional images. Through seeing and hearing, the exchange of experiences were incorporated, presenting different artistic canons that are, in some way, present in the sacred paintings of lay religious associations and make up the spectrum of analyzes of the documentation of artists and other personalities who owned books. The daily life of painting workshops and drawing practices were environments that consolidated the appropriation of knowledge, methods and knowledge by artists. The method of painting gained development with regional characteristics and different appropriations from what was circulating in print, creating something new for the representations of images in Portuguese America. Innovation occurred through empirical and innovative methods to solve problems that required artists to acquire knowledge of mathematics and geometry. When studying artists' practices and mathematical knowledge, we come across the social context in which they were produced, that is, how social, economic, religious and political aspects determined the production of images. We identified documents (inventories and libels) that presented important clues about the conflicts and disputes in the universe of artists from the Captaincy, and constituted sources for analyzing the artistic canons of the 18th and 19th centuries that circulated in Gerais. The painters' documentary sources also led us to identify the perspective method present in the inventories of owners who were not linked to painting, such as the military José Maria Veloso and the bookstore owned by Cônego Luís Vieira da Silva. The research path, situated within the scope of Cultural History studies, was based on important theorists, such as Roger Chartier, who helped with conceptual reflections on the representation, appropriation and circulation of knowledge, both for the paintings and for the books present in the Portuguese America. From Serge Gruzinski, with the concept of cultural mediators, we discuss the expansion of religious culture in the colony through sacred paintings; for the investigation into the different dimensions of non-school education in the Colonial period, Thaís Nívea de Lima e Fonseca and the members of the research group CEIbero – Culture and

Education in the Iberian Empires, were the theorists with whom we spoke. Through the formal study of works of art and mathematics, we seek to analyze the cultural and creative process in which painters had unique experiences and distinct appropriations of knowledge, identifying the volumetry of images, the pictorial genre trompe-l'oeil and anamorphosis and the indicators of three-dimensionality, used as tools to persuade the faithful in these illusory spaces proposed in the works of Magno Moraes Mello, Cláudia Regina Flores, Michael Baxandall, Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich and Laura Carlevaris.

Keywords: History of Education; Colonial Art; Perspective; Illusionist Paintings; educational events.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Objeto de pesquisa – a interseção dos conhecimentos na pesquisa	18
Figura 2 – Obras com atribuições a Manoel Victor de Jesus	30
Figura 3 – Obras com atribuições a Joaquim José da Natividade	34
Figura 4 – Obras com atribuições a Manoel da Costa Athaíde.....	39
Figura 5 – Capela dos Pretos Crioulos de Nossa Senhora das Mercês.....	52
Figura 6 – Igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica	54
Figura 7 – Capela dos Pretos Crioulos de Nossa Senhora das Mercês da Vila de São José.....	56
Figura 8 – Igrejas da Vila de São José	57
Figura 9 – Capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho	58
Figura 10 – Fachada e visão lateral da Igreja São Miguel Arcângelo	59
Figura 11 – Manoel da Costa Ataíde. Forro da Sacristia, 1794–1804	63
Figura 12 – Manoel da Costa Ataíde. Nártex da capela, pintura, 1801–1812	65
Figura 13 – Manoel da Costa Ataíde. Forro da Sacristia, 1794–1804.....	66
Figura 14 – Igreja de São Miguel Arcângelo e Igreja de São Tomé, São Tomé das Letras.....	72
Figura 15 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes.....	73
Figura 16 – Manoel da Costa Athaíde. Nártex da capela, pintura, 1801–1812.	75
Figura 17 – Coleção de Física do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.....	92
Figura 18 – Imagem de instrumentos ópticos usados na Inglaterra em 1858.....	93
Figura 19 – Pieter Van Musschenbroek e a garrafa de Leyden.....	95
Figura 20 – Ilustrações da Dióptrica de Descartes	96
Figura 21 – Exemplificação visual da demonstração de equidecomponibilidade	111
Figura 22 – <i>Essai de Physica</i> . Pieter Van Musschenbroek (1692–1761)	117
Figura 23 – <i>Encyclopédie Méthodique Beaux Arts</i> – vol. 1 e 2.....	118
Figura 24 – <i>Encyclopédie Méthodique Beaux Arts</i> – vol. 1 e 2.....	121
Figura 25 – <i>Nouveau dictionnaire de sciences et de leurs applications</i> – AMI-CSP	123
Figura 26 – A sciencia das sombras relativas ao desenho.....	126
Figura 27 – O tratado Albertiano e conceitos	170
Figura 28 – Exemplo das distorções anamórficas	174
Figura 29 – Anamorfozes planas, dos autores Pietro Accolti e Jean François Nicéron.....	175
Figura 30 – Dupain (1794). <i>Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho</i> . Estampa 2	176
Figura 31 – Dupain (1794). <i>A Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho</i>	177
Figura 32 – Exemplos da prática de desenhos escorçados	178

Figura 33 – Projeções de linhas no interior do quadrado	179
Figura 34 – Igrejas de Nossa Senhora da Penha e França, São Miguel Arcanjo (São João del-Rei) e São Francisco de Assis (Vila Rica).....	181
Figura 35 – Planta e elevações da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica	184
Figura 36 – Risco em elevação da capela-mor da Capela de São Francisco	185
Figura 37 – Detalhe da nave da Igreja de São Francisco – Manoel da Costa Athaide	186
Figura 38 – Pintura da nave da Igreja de São Francisco em Vila Rica.....	189
Figura 39 – Teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis em detalhe, Vila Rica. Atribuído a Manoel da Costa Athaide.....	190
Figura 40 – Quatro pontos de fuga	192
Figura 41 – Esquema polifocal com quatro pontos de fuga, segundo Antonio Palomino.....	193
Figura 42 – Efeitos da anamorfose na pintura da Igreja de São Francisco.....	193
Figura 43 – Teto da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis.....	194
Figura 44 – Elevação frontal e isométrica da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França. ..	196
Figura 45 – Nave de Nossa Senhora da Penha de França e Nossa Senhora das Mercês Crioula.	197
Figura 46 – Capela de N. Sr ^a da Penha de França e N. Sr ^a das Mercês Crioula.....	200
Figura 47 – Detalhes na nave na Igreja de N. Sr ^a da Penha de França e N. Sr ^a das Mercês Crioula.	200
Figura 48 – Nave da Igreja Nossa Senhora da Penha e França.	201
Figura 49 – Fotos de recibos contendo assinatura de Manoel Victor de Jesus.....	203
Figura 50 – Vista frontal e aérea da Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula.	204
Figura 51 – Elevação frontal e aérea (axonométrica) da Capela de São Miguel Arcanjo.	205
Figura 52 – Pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Vila São de São João del-Rei.....	207
Figura 53 – Detalhes da pintura de teto da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo (Cajuru). Joaquim José da Natividade. Processo de escorçamento.....	210
Figura 54 – Igreja de São Francisco de Assis (Vila Rica), Igreja de São Miguel Arcanjo e Igreja de Nossa Senhora da Penha e França.	212

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – População em Minas Gerais (Comarcas) – 1776.

42

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Atuação de Manuel Víctor de Jesus nas associações religiosas leigas alocadas na Matriz de Santo Antônio. São José del-Rei, século XVIII.....	31
Quadro 2 – Livros de Sciencia – Biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACMM	Arquivo da Câmara Municipal de Mariana
ACMT	Arquivo da Câmara Municipal de Tiradentes
ACSM	Arquivo da Casa Setecentista de Mariana
AEAM	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
AESJ	Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei
AHCMM	Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana
AHMI	Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto
AHU	Arquivo Histórico Ultramarino
APM	Arquivo Público Mineiro
AMI-CSP	Arquivo do Museu da Inconfidência Casa Setecentista do Pilar
RAPM	Revista do Arquivo Público Mineiro
AESJDR	Arquivo do Escritório Técnico de São João del-Rei – IPHAN/MG
APM	Arquivo Público Mineiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
METODOLOGIA E FONTES DE PESQUISA.....	20
PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	24
1 DESENHANDO: O CONTEXTO SOCIOCULTURAL DOS PINTORES EM MINAS GERAIS	28
1.1 OS PINTORES E SUAS BIOGRAFIAS.....	28
1.2 AS CIDADES: ORGANIZAÇÃO POLÍTICO-ADMINISTRATIVA DA CAPITANIA DE MINAS.....	40
1.3 AS ASSOCIAÇÕES RELIGIOSAS LEIGAS	47
1.4 IMAGEM: TRADUÇÃO DO TEXTO SAGRADO E OBJETO DE DEVOÇÃO	60
1.5 PINTORES: MEDIADORES CULTURAIS.....	67
2 COLORINDO ESPAÇOS: OS SABERES NA CAPITANIA DE MINAS NO SÉCULO XVIII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX	79
2.1 O CONTEXTO DA CIRCULAÇÃO DOS SABERES NA EUROPA E NA AMÉRICA PORTUGUESA. 82	
2.2 O MARQUÊS DE POMBAL E SUAS REFORMAS.....	89
2.3 A REVISÃO DOS SABERES EM PORTUGAL NO PERÍODO POMBALINO.....	90
2.4 OS LIVROS PROIBIDOS NO SÉCULO XVIII E SÉCULO XIX: SEUS AUTORES E A CENSURA	97
2.5 OS LIVROS EM VILA RICA E NA COMARCA DO RIO DAS MORTES.....	100
2.6 TECENDO COMENTÁRIOS SOBRE OS INVENTÁRIOS	102
2.7 A BIBLIOTECA DO CÔNEGO LUÍS VIEIRA DA SILVA	103
2.8 A BIBLIOTECA DO TENENTE JOSÉ MARIA VELOSO DE MIRANDA EM MARIANA	113
2.9 A <i>ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE</i> NA BIBLIOTECA DE CAETANO BAPTISTA.....	116
2.10 EM VILA RICA – AS FONTES DO ARQUIVO DO PILAR	122
2.11 AS IMPRESSÕES DA CASA ARCO DO CEGO	124
2.12 OS INVENTÁRIOS DOS MESTRES DA PINTURA: COTEJANDO FONTES INDICATIVAS DOS SEGREDOS DAS ARTES	126
3 NA PONTA DO PINCEL: A ARTE E OS SABERES EM TRÊS TRAJETÓRIAS DE MINAS GERAIS	134
3.1 ARTE LIBERAL EM PORTUGAL E NA AMÉRICA PORTUGUESA.....	134
3.2 A TRAJETÓRIA DOS SABERES EM TRÊS PILARES: AUTODIDATISMO, AS REDES DE SOCIABILIDADES E CONFLITOS SOCIAIS.....	142
3.3 AS REDES DE SOCIABILIDADES E CONFLITOS	152
3.4 OS CÂNONES ARTÍSTICOS NA TRAJETÓRIA DOS PINTORES	159

4 PROJETANDO A ILUSÃO E O ENGANO NOS CÉUS: A ANÁLISE MATEMÁTICA COMO UM PROCESSO CULTURAL ENTRE A CIRCULAÇÃO DOS SABERES E OS EVENTOS EDUCATIVOS NA CAPITANIA DO OURO	165
4.1 O ILUSIONISMO NA CAPITANIA DE MINAS: TRÊS ARTISTAS E AS APROPRIAÇÕES DOS SABERES.....	171
4.2 A IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS EM VILA RICA: COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA E ANÁLISES	183
4.3 A IGREJA NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA NA VILA SÃO JOSÉ: COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA E ANÁLISES.....	195
4.4 A IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS NA VILA SÃO JOSÉ: COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA E ANÁLISES.....	202
4.5 A IGREJA DE SÃO MIGUEL ARCANJO NA VILA SÃO JOÃO DEL-REI: COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA E ANÁLISES.....	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS.....	219
DICIONÁRIOS E OBRAS SUBSIDIÁRIAS	220
FONTES	221
PRINCIPAIS PERIÓDICOS PESQUISADOS	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	221

INTRODUÇÃO

A tese de doutorado intitulada *A Circulação dos Saberes nas Pinturas de Manoel da Costa Athaide, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade: uma análise histórica e matemática sobre as produções artísticas na Capitania de Minas Gerais (século XVIII e primeira metade do XIX)* ancora-se na interseção entre diferentes campos do conhecimento: História da Educação, Matemática História da Arte. Como professor de matemática e sensível às dificuldades dos alunos no processo de aprendizagem de geometria plana, discutimos, na nossa dissertação de mestrado¹, as estratégias de ensino que facilitaríamos a leitura de conteúdos matemáticos presentes nas obras de arte.

Na interseção dos campos dos conhecimentos, elegemos como objeto de pesquisa fazer uma análise histórica e matemática sobre as pinturas ilusionistas tendo como ponto de partida os eventos educativos que aconteciam na produção artística da Capitania de Minas. A busca por uma interpretação dos tetos pintados levou-nos também a conhecer as circunstâncias sociais, culturais, econômicas e religiosas em que os artistas estavam inseridos. Já os livros que circularam na América Portuguesa nos séculos XVIII e XIX, identificados ao longo da pesquisa, possibilitaram conectar conteúdos teóricos com a experiência dos artistas na elaboração dos seus tetos pintados. A grandeza das artes e da experiência de cada artista revelou como cada um construiu, ao longo da sua trajetória, diferentes apropriações na tentativa de exemplificar os cânones artísticos. Os saberes e os fazeres dos artistas colocaram-nos diante de inesgotáveis possibilidades e de fascinantes descobertas.

Entender a pintura, no contexto renascentista, foi importante no mestrado, pois a análise dos processos criativos estava articulada não apenas ao método da perspectiva², mas ao contexto social em que as obras foram produzidas em Minas Gerais. As condições que possibilitaram pensar no objeto de pesquisa surgiram no interesse de aprofundar as questões históricas que envolvem, além das pinturas, a circulação dos saberes e a atuação dos artistas Manoel da Costa Athaide, em Vila Rica (atual Ouro Preto), Manoel Victor de

¹ Na dissertação de mestrado, discutimos os métodos de execução das pinturas no período renascentista e a fabricação de instrumentos que facilitavam o emprego da perspectiva. A análise matemática do teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, foi um caminho para compreendermos a aplicabilidade da matemática nas obras de arte (Santos, 2018).

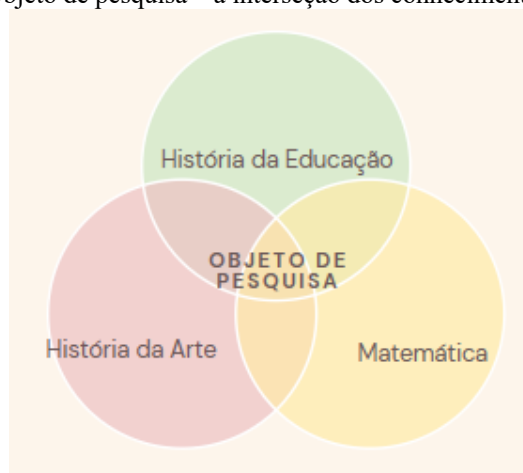
² O método da perspectiva que promove o ilusionismo foi amplamente utilizado para reforçar a sensação de infinito, levando o observador a pensar que estava dentro da composição. Aquilo que também auxiliava na ilusão era a retratação de elementos da arquitetura, colunas, capitéis, escadas, dando movimento e profundidade com a intenção de sugerir que os elementos pintados eram reais.

Jesus e Joaquim José da Natividade, na Comarca do Rio das Mortes (atuais cidades de Tiradentes e São João del-Rei).

Relacionando as práticas dos artistas e os saberes matemáticos foram implementados pelos artistas nas pinturas, deparamo-nos com o contexto social em que foram produzidas. Ao nos aproximarmos das publicações de Burke (2004), percebemos a importância do contexto social, econômico e político na produção das imagens, pois foram as representações de uma época; daí a necessidade de entendê-las no seu contexto e analisá-las criticamente.

Na abordagem da produção artística de obras sacras de Minas Gerais, mobilizamos campos teóricos nesta interseccionalidade, problematizando as imagens como fontes históricas e realizando a análise das pinturas dos tetos das igrejas, produzidos pelos artistas mencionados, na procura de compreendermos todo esse processo como eventos educativos não escolares, nas Minas Gerais do século XVIII e primeira metade do século XIX.

Figura 1 – Objeto de pesquisa – a interseção dos conhecimentos na pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor – Diagrama de Venn.

Para chegar a este recorte temático, recorreremos à interdisciplinaridade³ de três áreas do conhecimento: História da Educação, História da Arte e Matemática. Ao longo

³ O livro *Dicionário de Conceitos Históricos* (Silva; Silva, 2009, p. 237-240) apresenta o contexto da interdisciplinaridade para compreender o mundo em que todas as áreas do conhecimento estão conectadas. A fundação dos *Annales*, uma revista interdisciplinar por excelência, em 1929, teve como objetivo promover a aproximação da História com a Economia, a Sociologia e a Psicologia na tentativa de fazer uma História totalizante que abrangesse o homem em sua complexidade de pensar, agir e sentir. Moran (2002) pode fornecer pistas sobre a interdisciplinaridade, pois a fragmentação dos saberes após o paradigma cartesiano explicitou as relações conflituosas entre as diferentes áreas do conhecimento. Para

do texto, utilizamos conteúdos e métodos que, associados pelos artistas, decodificaram os saberes, ao seu modo, elaborando algo novo para as representações das imagens na América Portuguesa. O uso da perspectiva possibilitou aos artistas criarem desenhos ilusionistas com certo grau de realismo, em quadros ou nos tetos das igrejas, alguns dos quais com o recurso matemático capaz de “enganar os olhos” dos observadores: as anamorfoses⁴.

Os marcos da pesquisa encontram-se entre os anos de 1762 e 1841 e justificam-se por abarcarem a trajetória dos artistas ilusionistas da Capitania de Minas que nos possibilitaram enveredar por uma análise matemática. A produção da ilusão e do engano nas imagens religiosas pode representar anjos que simulam voar, olhos que perseguem os observadores, tetos de igrejas que se abrem ao fiel. Esses são alguns dos recursos técnicos ilusionistas que as pinturas apresentam com o uso da perspectiva.

Para o estudo proposto, selecionamos, na Vila de São José (atual Tiradentes), o pintor Manoel Victor de Jesus e duas de suas pinturas, sendo a primeira realizada na Igreja de Nossa Senhora das Mercês (constr. 1824), e a segunda, na Capela de Nossa Senhora da Penha de França, em Bichinho/Prados (constr. 1787). A pintura de Joaquim José da Natividade foi elaborada na Igreja Matriz de São Miguel do Cajuru de Arcângelo, em São João del-Rei; e a de Manoel da Costa Athaíde, no teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica (1812)⁵.

O percurso descrito até aqui justifica-se pelo foco de nossa pesquisa ao escolhermos os pintores Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. Consideramos como fator de relevância a capacidade dos artistas de construírem vínculos sociais com o objetivo de acessar determinadas instituições que contratasse seus trabalhos ou que possibilitassem o “capital simbólico”, tais como a participação em associações religiosas leigas e patentes militares. As regiões em que nasceram e residiram, alvo de análises no Capítulo 1, permitem-nos entender como as localidades, com números expressivos de pessoas, demandaram oficiais e mestres da pintura. Esse ambiente favorável, com riquezas minerais e gente de diferentes localidades,

o autor, é necessário religar o pensamento que, parcelarizado em torno do pensamento complexo, torna possível refletir sobre objetos dessemelhantes em uma mesma problemática.

⁴ Segundo Jurgis Baltrušaitis (1996, p. 7), na sua obra *Anamorphoses – Les perspectives depravées II*, o termo anamorfose é composto pela palavra de origem grega *ana* (que marca o retorno à) e *morphé* (forma), acrescentando que o termo foi apenas utilizado depois de Gaspar Schott (1657).

⁵ A Igreja de São Francisco de Assis possui documentação da finalização da obra do artista. Para as demais igrejas, as datas são possíveis aproximações historiográficas com a fundação dos templos.

propiciou, no século XVIII e século XIX, uma experiência única de trocas culturais, combate e confluências de ideias em terras de ascensão populacional.

Os pintores mineiros compõem um quadro de artistas que não só executaram pinturas, mas atuaram na produção e nas mediações de conhecimentos, possibilitando que aprendizes vivessem das artes da pintura. A dimensão das apropriações dos saberes está presente nos eventos educativos⁶ não escolares, inscritos especialmente na prática e empiria do fazer artístico, disseminados pelo ver e ouvir.

Entendemos que a importância da pesquisa, como contribuição para o campo da História da Educação, consiste em abordar os segredos das artes da pintura, passados de geração em geração, que compartilhamos e utilizamos como eventos educativos. O cotidiano dos ateliês de pintura e as práticas do desenho foram ambientes que sedimentaram as apropriações de saberes, técnicas e conhecimentos pelos artistas. Pelo ver e ouvir, aconteceu nas Gerais o desenvolvimento de um método de pintura com características regionais e apropriações diferentes do que circulava nos impressos. A inovação aconteceu por métodos empíricos e inovadores para solucionar problemas que exigiram dos artistas Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade apropriações de conhecimentos da óptica, da matemática e da geometria.

Metodologia e fontes de pesquisa

Para a pesquisa utilizamos diversas fontes, tais como as pinturas, documentos eclesiásticos, documentos jurídicos, inventários e testamentos, a fim de localizar possíveis indicativos de livros que retratassem o universo da pintura. Nosso desafio consiste em articular os conceitos da História Cultural e dos campos historiográficos selecionados para analisar as pinturas e os possíveis métodos teóricos e empíricos ali presentes.

As fontes de pesquisa foram localizadas no Arquivo Histórico do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, na Biblioteca Municipal e no Arquivo Eclesiástico da Diocese, em São João del-Rei. Em Mariana, estão disponíveis o inventário, o testamento e o libelo do artista Manoel da Costa Athaíde, vinculados ao Arquivo da Casa Setecentista de Mariana (ACSM). Incorporamos à pesquisa os

⁶ Seguindo a concepção de Fonseca, Ângelo e Oliveira (2022) sobre as diferentes dimensões dos eventos educativos não escolares, consideramos a importância dos saberes e fazeres artísticos que podem ser frutos das suas relações, as quais possibilitam a construção de seus espaços, suas posições e suas identidades.

inventários de algumas personalidades, proprietários de livros, como o tenente José Maria Veloso de Miranda⁷; o religioso da Sé de Mariana, Luís Vieira da Silva; e o pintor Francisco Xavier Carneiro, rival de Manoel da Costa Athaide, em Vila Rica – todos eles fontes que nos auxiliaram na discussão da circulação de saberes no meio artístico. Esses sujeitos ganharam maior destaque no Capítulo 2, no qual discutimos a circulação dos livros.

O processo de localização de informações dos artistas também aconteceu de forma *online*, no Arquivo Público Mineiro – Seção Colonial, na Biblioteca Nacional Digital e no Arquivo Histórico Ultramarino – Minas Gerais, para a identificação de petições e patentes militares desses indivíduos.

Para realizar a pesquisa, utilizamos aportes metodológicos no intuito de compor um quadro mínimo de autores para o percurso do estudo. Dos estudos da História Cultural e seus aportes teórico-metodológicos, foram utilizados os conceitos tais como: representação, apropriação e circulação dos saberes (Chartier, 1990).

A História Cultural e suas possibilidades de tratamento em relação às ideias de representação, prática e apropriação permitem-nos entender como os conceitos fundamentais dialogam com as problematizações da pesquisa. Entende-se por História Cultural as configurações sociais próprias de um tempo e espaço, capazes de construir suas práticas sociais complexas e suas representações, como afirma Chartier (1991). As pinturas e as esculturas sacras, como um mundo de representações, possuem energia própria. Tinham por objetivo persuadir o fiel e eram dirigidas à sociedade colonial para fortalecer o comportamento adequado e reforçar a superioridade da Coroa Portuguesa. Nesta tese, buscamos articular os conceitos de representação, apropriação e circulação dos saberes, sob o edifício metodológico chamado História Cultural.

Utilizando o conceito das apropriações de Chartier (1990) em relação às representações visuais e às interpretações individuais, podemos fazer as seguintes indagações: como foram assimiladas pelos artistas na execução das suas obras? Quais as práticas advindas dessas apropriações? Quem mandou fazer, e quem pintou? Quem eram os indivíduos que estavam envolvidos nessas apropriações?

As representações religiosas trouxeram novas apropriações e interpretações feitas por cada indivíduo e no coletivo da sociedade colonial. Em contato com as representações religiosas, seja a pintura ou as obras sacras, a prática da fé acontecia pelo ver e ouvir.

⁷ Arquivo da Casa Setecentista de Mariana (ACSM), 2º Ofício, Inventários (1822, código 91, auto 1909).

Esses conceitos, de difícil separação, nos ajudam a examinar estilisticamente os objetos culturais e toda a vida cotidiana dos pintores e da cultura local. A circulação das imagens será um importante componente em relação à compreensão de cada ator desta complexa trama cultural.

A tese está dividida em quatro capítulos cujos títulos remetem à ideia da pintura nas oficinas de arte, que se inicia com o rascunho de um desenho, passando pelo colorido e a sua concretização nos tetos das igrejas.

No Capítulo 1, temos por objetivo discutir o contexto sociocultural vivenciado pelos pintores na Capitania de Minas no século XVIII e na primeira metade do século XIX. A arquitetura religiosa, os fatores econômicos e a cultura religiosa favoreceram o desenvolvimento dos trabalhos dos artífices do sagrado. A constituição das vilas, o cenário econômico e as associações religiosas leigas foram importantes traços que marcaram a cultura na sociedade colonial.

Esses processos são imprescindíveis para aprofundar as questões do contexto sociocultural, que apresenta circunstâncias das encomendas artísticas, os motivos que levaram à representação de uma simbologia das associações religiosas leigas e dos santos – outros referenciais importantes que discutem a História Cultural e a análise das imagens no contexto da América Portuguesa.

No Capítulo 2, discutiremos a circulação dos saberes em Minas Gerais, entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX. Abordaremos, inicialmente, a disseminação dos livros e a diversidade das ideias que se iniciaram no século XVII na Europa. A circulação dos saberes foi intensificada no século XVIII, no momento conhecido como período das Luzes ou Ilustração. Em uma sociedade marcada pela difusão do impresso, principalmente nas classes mais elevadas, despertou-se o interesse pelo caráter prático dos saberes e pelas ideias iluministas que se alastraram pela Europa. A produção de livros e gravuras provocou a efervescência das ideias.

Os novos saberes da Europa circularam pela Capitania de Minas por meio dos impressos identificados em Vila Rica, São José e São João del-Rei. Diversos saberes despertaram o interesse de pessoas da sociedade colonial identificadas por meio dos inventários que continham livros, dentre eles os dos pintores Manoel da Costa Athaide e Francisco Xavier Carneiro; do religioso e professor do Seminário de Mariana, Cônego Luís Vieira da Silva; e do tenente José Maria Veloso de Miranda (1822) – todos apresentados no Capítulo 2. Alguns desses saberes foram apropriados pelos artistas e materializados nas pinturas sacras que eles produziram.

No Capítulo 3, analisaremos nas fontes documentais as lutas e os dilemas dos pintores, na Capitania de Minas no período considerado, que exerciam a arte da pintura para garantir sua sobrevivência. A partir da variação de escalas, proposta por Jacques Revel (1998) e Levi (1992), procuraremos observar como os detalhes do cotidiano dos artistas são reveladores nas suas complexidades e escolhas, e as conquistas de cada um deles no decurso da vida.

Para analisar a atuação dos artistas na América Portuguesa, investigaremos os conflitos sociais que envolveram os artistas na esfera pública e privada, com seus pares e seus rivais. Esses conflitos mostram a influência social e o conhecimento prático da pintura dos artistas, que se manifestaram nos libelos judiciais de Manoel da Costa Athaide e Joaquim José da Natividade. É uma faceta que nos indica como os artistas se movimentaram para se defenderem de acusações relacionadas aos seus trabalhos ou a problemas pessoais. Cada artista consolidou seu conhecimento e sua influência social para ter acesso à justiça e demonstrar que dominava o ofício da sua profissão. Os inventários, *post mortem* e os testamentos foram documentos importantes, pois permitiram reconstruir parte da identidade dos sujeitos e informações oportunas em relação às suas posses e às suas conquistas ao longo dos seus percursos.

No Capítulo 4, realizaremos a análise dos tetos das igrejas, enfatizando o que estudamos nos tetos, e de alguns indicativos dos saberes, apresentados nos livros que circularam no período, que compõem o amálgama das análises com outras abordagens do campo da História da Educação, Matemática e História da Arte.

As representações criadas pelos pintores expressam o uso das fontes de conhecimentos profissionais e a experiência que possuíam em elaborar pinturas relacionadas à fé religiosa. A interseção dos campos de conhecimento elegíveis para a análise compõe o processo operativo dos artistas. A compreensão da pintura não acontece somente pelo método, mas pelo conhecimento prático adquirido na troca de experiências e na empiria, presentes nos espaços pintados. As ilusões e os enganos produzidos fogem, muitas vezes, da lógica matemática, com soluções criativas ou simplificadas. As soluções matemáticas e artísticas nos remetem ao conceito da apropriação, ou seja, como cada pintor recepcionou esses saberes e representou nas obras o caráter prático do método da perspectiva. Não sabemos como aconteceram, mas os eventos educativos perpassam o acesso às informações pelo ver e ouvir (Fonseca, 2019).

Os artistas que pintavam tetos planos ou curvos tinham o desafio de criar imagens que parecessem reais aos olhos dos observadores. Para isso, eles usavam vários elementos

como o espaço e a profundidade dos desenhos, o contorno e a tonalidade, a escala dos objetos e das figuras humanas, a posição vertical do objeto no campo visual, as indefinições e a perda de foco, a densidade e o espaçamento das linhas das pinturas e outros. Esses elementos permitiam, ao pintor, trabalhar o tema da sua pintura com maior grau de realidade. Os processos empíricos e técnicos compõem as análises dos artistas e suas pinturas.

Pesquisa documental

Para executar o trabalho de pesquisa, alguns procedimentos metodológicos foram necessários para estabelecer os caminhos que iríamos trilhar. Nosso objetivo é entender quais saberes estavam presentes nas obras dos pintores atuavam e como eles aplicavam tais conhecimentos na sua arte. No período, existia um conhecimento matemático prático⁸, que foi incorporado na produção das imagens graças à circulação dos saberes experimentada nas atividades dos ateliês de pintura e canteiros de obra desses pintores. Esses conhecimentos circulantes assumiram um papel de relevância, pois as pinturas ilusionistas atraíram o fascínio dos observadores, e tais técnicas demandavam a movimentação de artistas que executavam esse fazer artístico.

A problematização das pinturas permite-nos compreender, também, como os eventos educativos advindos do ver e ouvir se materializaram nas pinturas e como a difusão de uma técnica não dependia somente da circulação dos impressos, mas do exercício do artista para compor desenhos e da troca de saberes nas oficinas. Após a seleção da bibliografia que já discutiu a trajetória dos artistas e a circulação dos livros, iniciamos a pesquisa documental nos arquivos, reunindo possíveis referências da trajetória dos pintores e de outras fontes pesquisadas e indicadas pela orientadora. Os libelos, inventários e testamentos foram fundamentais para problematizar questões referentes à relação desses pintores com títulos honoríficos, com a circulação dos saberes e as movimentações que eles empreenderam por diferentes localidades, que auxiliaram na compreensão da vida social.

Os documentos das associações religiosas leigas são fontes importantes que registraram as relações dos pintores com a religiosidade (Boschi, 1986; Salles, 2007).

⁸ A produção imagética realizada pelos artistas era precisamente esboçada a partir de uma aplicação Matemática e fundamentada por conhecimentos que introduziram e exploraram na pintura cenas em terceira dimensão.

Exercendo o seu papel assistencialista e religioso, as irmandades, como espaços de sociabilidade, contêm em seus documentos registros do processo de construção de identidades e de lugares de poder de homens e mulheres do período colonial. A relação entre pintores e as associações religiosas leigas constitui uma fonte promissora, capaz de revelar novos atores, negociações e, sobretudo, a própria relação entre eles.

Durante o levantamento documental, na companhia do coorientador Magno Morais Mello, realizamos o registro fotográfico dos tetos das igrejas, percorrendo as igrejas de Ouro Preto, Tiradentes e São João del-Rei; posteriormente, organizamos todos os dados conforme alguns critérios: uso/função no trabalho, as referências, atenção às referências cruzadas, análise prévia para determinar a necessidade das transcrições, digitalização do material selecionado e fichamentos. Analisamos o conteúdo de cada fonte e delimitamos o que efetivamente seria alvo da escrita da tese, já que o espectro de análises era diverso.

Os autores que direcionam os estudos para a produção artística do período colonial, com as características gerais do processo de formação da Capitania e de sua sociedade, são Andrade (2008), Almeida (2010), Carrara (2010), Fonseca (2011) e Libby (2015, 2020). Esses autores desenvolveram trabalhos que analisam o contexto da política, da economia e o social dos territórios. As publicações revelam como as formas de ocupação e produção artística interagem com a compreensão do “ser pintor na Capitania”, pois que isso exigia uma rede de conexões que autorizava exercer o ofício nessas localidades.

Partindo das instituições de poder, é preciso destacar a importância das associações religiosas leigas como instituições ligadas ao Estado. A associação entre as instituições revela pistas acerca do comportamento social e político na Capitania. Para compreendermos o contexto histórico das associações religiosas leigas, os estudos de Alves (2007), Araújo (2005, 2013), Boschi (1986, 2007), Campos (2005, 2006, 2007, 2011, 2017) e Salles (2007) aprofundam as discussões acerca da estratificação social, das disputas entre as associações religiosas leigas e da simbologia dessas associações na complexa trama social da Capitania.

Os trabalhos desses pesquisadores nos auxiliam nos levantamentos bibliográficos, obras de memorialistas e historiadores, registros cartoriais e paroquiais, listas nominativas – listas que podem ser utilizadas como fontes para entendermos os processos de produção e reprodução da arte sacra, das dinâmicas de trabalho dos artistas e produtos nas localidades.

Para a análise das imagens, Burke (2004), com seu *Testemunha ocular da história*, apresenta a teoria do seu método, com argumentos elucidativos em relação à cautela para a análise das imagens, que podem se revelar contraditórias e deformadoras da realidade. São justamente essas ambiguidades e estereótipos das imagens que chamam a atenção do autor. No livro *A fabricação do Rei* (Burke, 1994), aborda-se a prática do método para as imagens. Seus argumentos elucidativos revelam o conjunto de referências necessárias para uma análise das imagens em consonância com a História Cultural, elementos essenciais para o emprego dessas análises.

Em uma análise da técnica da pintura, os trabalhos de Flores (2003, 2010) e Mello (2013, 2014, 2020) estudam a questão das perspectivas e dos diversificados métodos desenvolvidos da perspectiva; e os geômetras Santos (2014) e Trindade (2008) analisam nas pinturas ilusionistas os bastidores dessa produção artística. Canotilho (2005) e Saito (2008, 2014) discutem a técnica da pintura, os maquinários desenvolvidos e os obstáculos para o desenvolvimento da perspectiva. Já as publicações de Cruz (2021), Giovannini (2022) e Silva (2012, 2018) traçam os caminhos da circulação dos saberes nos diversos suportes ao retratarem a pintura e o contexto dos artistas que trabalharam para as instituições encomendantes da Capitania de Minas.

A pesquisa aqui desenvolvida revela-se como uma pintura. Ela começa com o esboço de um rascunho e ao longo do percurso ganha seu próprio colorido: desde a fundação das vilas, perpassando pela história e conteúdo de livros, as trajetórias dos pintores nos conflitos e desafios do labor da sua arte e a concretização das imagens religiosas nos tetos pintados da Capitania de Minas Gerais. O tempo não apagou o talento desses homens.

CAP. I

DESENHANDO:

o contexto sociocultural dos pintores
em Minas Gerais



1 DESENHANDO: O CONTEXTO SOCIOCULTURAL DOS PINTORES EM MINAS GERAIS

Pensar e escrever o contexto do objeto de pesquisa coloca-nos em contato com a complexa trama social da Capitania de Minas. Este exercício, segundo o historiador Erwin Panofsky (1993) ao falar do recorte da realidade e da perda do todo, devido ao limite do quadro, pode ser assim descrito: “[...] a imagem é cortada pela margem do quadro, começa a dar lugar a um outro princípio, o de que há uma superfície e essa superfície destina-se a ser preenchida e não contemplada através de...” (Panofsky, 1993, p. 48). Desenhar é recortar de algo muito mais amplo, é delimitar o que se vê para representar. Assim, a metáfora “janela do mundo” eterniza, em um quadro, a cena desejada do pintor.

A virada do século XVIII para o século XIX, na América Portuguesa, deixou um legado da prosperidade do ouro, da ganância de um período responsável por deslocar homens e mulheres para a terra da prosperidade até o esgotamento do minério. Nas áreas mineradoras e seus arredores, fundaram-se vilas, consolidou-se uma cultura, foram instaladas as associações religiosas leigas⁹. Neste capítulo, deter-nos-emos a analisar o contexto sociocultural vivenciado pelos pintores e as relações que estabeleceram com as associações religiosas leigas, responsáveis pelo financiamento das pinturas. Antes, faremos uma síntese da trajetória dos pintores e as suas biografias e, posteriormente, apresentaremos a origem das principais vilas da Capitania de Minas, a corrida do ouro nessas localidades, o surgimento das associações religiosas leigas e o contexto sociocultural dos três pintores, com suas realizações artísticas, objeto de análise desta tese.

1.1 Os pintores e suas biografias

Manoel Victor de Jesus foi pintor, dourador e riscador com atuação nas Vilas de São José e São João del-Rei, segundo o *Rol dos Confessados da Freguesia de Santo*

⁹ No seu livro *Leigos no Poder*, o pesquisador Caio Boschi (1998) nos apresenta noções quanto ao variado uso da “[...] terminologia utilizada para designar essas associações: confraternitas, sodalitas, sodalítium confraternitas laicorum, congregatio, pia unio, societas, coetus, consociatio. Embora o Código de Direito Canônico estabeleça algumas distinções, ainda assim, a própria Cúria Romana, em seus documentos, não faz claras diferenciações entre elas. O Cânon 700 aponta três classes de associações: ordens terceiras, confrarias e pias uniões. Pode-se arguir que o referido código é obra de compilação recente, sendo, portanto, inaplicável a realidade setecentista [...]” (Boschi, 1998, p. 14).

*Antônio da Villa de São José*¹⁰, que identifica os indivíduos com informações de idade, estado civil, número de filhos e escravizados. Nesse censo eclesiástico elaborado durante a quaresma, o pintor declarou ter 35 anos, nascido na Vila de São José. Existe um vácuo documental na vida pessoal do artista, como demonstram as pesquisas de Giovanini (2017, 2020), Santos Filho (1983) e Silva (2012, 2018), já que não há informações em relação a herdeiros, casamento, testamento ou inventário. A trajetória de Manoel Victor de Jesus aparece na rarefeita documentação levantada e contrasta com as pinturas atribuídas a ele, pois deixou obras na Comarca do Rio das Mortes que apresentam recibos em seu nome.

Atuante na comarca do Rio das Mortes, Manoel Victor de Jesus tem sua trajetória “resgatada das poeiras dos livros”, como afirma Silva (2012) nos primeiros estudos na visão dos pesquisadores Oliveira (1982/1983, 2010) e Santos Filho (1988). Novas análises são possíveis quando Azevedo (2014), Campos (1998), Cruz (2021), Giovanini (2017) e Silva (2012, 2018) verticalizam as fontes e conseguem ampliar a trajetória dos pintores da Comarca do Rio das Mortes, em aspectos sociais e culturais.

Na trajetória do artista da Vila de São José, suas arrematações se concentram exclusivamente nas Vilas de São de José e São João del-Rei, situadas a duas léguas¹¹ uma da outra, como apresentamos no mapa da Figura 2. Campos (2007) faz uma advertência quanto à necessidade de pesquisas históricas que revelem a função e a expressão econômica e social dos artistas na província de Minas Gerais, que são fundamentais para situar os sujeitos próximos ao seu cotidiano.

A pouca mobilidade espacial de Manoel Victor nas Minas (Silva, 2018, p. 215) é um caso particular. Como demonstra Boschi (1988), era comum os artistas não fixarem moradia, pois tinham o objetivo de atender a demandas de trabalhos, sozinhos ou com seus ajudantes, em diferentes localidades, o que contribuiu para a circulação de conhecimento e indivíduos na Capitania.

Apesar da sua pequena movimentação, o artista estabeleceu possíveis laços de sociabilidade alcançando a patente de alferes em 1800 (IICT, 1800); viveu na companhia do seu escravo Gregório José da Paixão, na rua de Trás da Vila de São José, atual rua Jogo

¹⁰ Libby e Frank (2009) analisam os registros de paróquias da Vila de São José no século XVIII. O documento era elaborado durante a quaresma. Trata-se de informações sem paginação contendo uma lista nominativa dos nomes dos chefes de domicílio. Nessa listagem consta o nome de Manoel Victor de Jesus na página 42, linha 491. Rol dos Confessados desta Freguezia de S. Antonio da Villa de S. Joze, Comarca do Rio das Mortes, deste prezente anno de 1795, Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, Tiradentes, Minas Gerais, manuscrito.

¹¹ Equivale, na atualidade, a 11 quilômetros.

de Bola da cidade de Tiradentes (IPHAN, 1770–1819). Faleceu no dia 27 de abril de 1828, possivelmente com 68 anos (São João del-Rei, 1812–1885).

Figura 2 – Obras com atribuições a Manoel Victor de Jesus



Fonte: Elaborado por Leopoldo de Moraes Bueno (2022) para a presente tese.

Manoel Victor de Jesus apresenta trabalhos que demonstram sua capacidade para a elaboração de forros, encarnações e bandeiras, riscos de igrejas e frontispícios, como no caso da Igreja da Santíssima Trindade, em Tiradentes, e o frontão da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Segundo a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2010),

Manoel Victor de Jesus – o alferes Manoel Victor de Jesus nasceu em 1760 e faleceu em 1828, em São José del-Rei, hoje Tiradentes. Suas obras com datação mais antiga são as pinturas da sacristia e do consistório da matriz de Santo Antônio, executadas em 1782. Posteriormente, pintou na mesma igreja a caixa do órgão e o teto do consistório dos Passos. Em princípios do século XIX, executou seus trabalhos mais importantes: as decorações pictóricas das igrejas de Nossa Senhora das Mercês de Tiradentes e de Nossa Senhora da Penha do arraial do Bichinho, hoje Vitoriano Veloso. As tonalidades fortes de azuis e tons terrosos são características de seu estilo. Sua especificidade iconográfica são os coros angélicos e os temas marianos (Oliveira; Santos, 2010, p. 133).

Na Vila de São José, encontra-se uma representação de Nossa Senhora das Mercês, pintura do teto da nave e da capela-mor que fará parte deste estudo em capítulo específico. O pintor também executou trabalhos na Igreja Matriz de Santo Antônio e nas associações religiosas leigas da referida matriz, como a de Bom Jesus do Descendimento, Santíssimo Sacramento e Senhor dos Passos (Silva, 2012).

Suas principais atribuições artísticas foram organizadas pela pesquisadora Silva (2018), que nos indica o percurso artístico trilhado pelo pintor na Comarca do Rio das Mortes. A seguir, o Quadro 1, elaborado por Silva (2018) conforme a documentação levantada e as obras atribuídas ao artista em diferentes fontes documentais, e que reproduzimos na íntegra.

Quadro 1 – Atuação de Manuel Victor de Jesus nas associações religiosas leigas alocadas na Matriz de Santo Antônio. São José del-Rei, século XVIII

Ano de atuação	Irmandade	Detalhes da obra
1782	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Realizou a obra em colaboração com Manoel Álvares
1782	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Sacristia localizada ao lado do evangelho
1783	Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (Matriz de Nossa Senhora do Pilar)	Matriz da Vila de São João del-Rei. Não foi possível localizar a obra.
1786	Irmandade do Bom Jesus do Descendimento (Matriz de Santo Antônio)	Algumas obras se encontram danificadas. Barrado que imita azulejo, como na Matriz de São João del-Rei
1787/1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Pintura das portas e janelas da Matriz
1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Quatro quadros à têmpera sobre madeira para a Matriz de Santo Antônio
1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Quatro painéis para a sacristia
1788	Irmandade do Senhor dos Passos (Matriz de Santo Antônio)	Decoração do consistório por trás do altar do Senhor dos Passos
1788/1789	Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (Matriz de Santo Antônio)	Pintura e douramento do camarim do retábulo do Bom Jesus dos Passos
1787/1788	Irmandade do Santíssimo Sacramento (Matriz de Santo Antônio)	Pintura da caixa do órgão e foles da Matriz

1798	Irmandade de Nossa Senhora das Mercês	Ilustração a bico de pena do compromisso da Irmandade
------	---------------------------------------	-------------------------------------------------------

Fonte: Silva (2018, p. 144).

As trajetórias dos pintores nem sempre são claras sob o ponto de vista documental. Manoel Victor de Jesus, por exemplo, apresenta-nos indícios das atribuições artísticas, mas poucas informações sobre a vida pessoal. Até o momento não há documentos que confirmem o processo formativo, as referências artísticas, tampouco a quem legou seus instrumentos de trabalho. Embora seja uma tradição colonial entre os pintores deixar as ferramentas de trabalho aos seus filhos ou escravizados, não constam indicativos documentais sobre o destino dado por Manoel Victor de Jesus aos seus instrumentos na Vila São José. A pesquisa de Silva (2018) não encontrou indicativos de que o escravizado Gregório José da Paixão, que viveu na companhia do artista, tenha recebido como doação as ferramentas de trabalho do seu proprietário.

Diferentemente de Manoel Victor de Jesus, sobre o qual temos poucas informações, Joaquim José da Natividade foi o pintor, dentre os outros, que mais circulou. Nascido em Sabará, aos 14 anos passou a residir no Santuário de Congonhas, entre os anos de 1779 e 1790, para o aprendizado do ofício de pintor. Alguns historiadores acreditam que o artista Joaquim José da Natividade tenha sido aprendiz do pintor e professor João Nepomuceno Correia e Castro. Segundo Martins (2013), Santiago (2009) e Silva (2018), a função ocupada pelo mestre Correia e Castro no canteiro de obras era orientar seus aprendizes, pois era um reconhecido pintor da região que recebia diversos interessados pela pintura no seu ateliê. Natividade também participou das ordenanças militares e arrematou trabalhos na Comarca de Vila Rica. Na década de 1970, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em visita à Igreja de São Tomé das Letras, descobriu um pequeno quadro na sacristia possivelmente de autoria do pintor. Posteriormente, o pintor originário da Comarca do Rio das Velhas foi localizado no *Almanaque Sul-Mineiro*, de Bernardo Saturnino da Veiga, no ano de 1874, ao descrever a construção da matriz da Igreja de São Tomé das Letras:

Foi elevada á freguezia pela lei provincial n. 164, de 9 de março de 1840. A igreja matriz é um templo de acanhadas dimensões, mas muito elegante e todo construído de pedra; tem duas formosas torres e foi começado no anno de 1785, data que está gravada no alto da porta principal.

Ao **pincel do inteligente artista Joaquim José da Natividade**, natura del S. João d'El-Rei e já fallecido, se deve as pinturas do tecto e das paredes da

egreja, pinturas que atraem a atenção por sua expressão accentuada e energia do colorido (Veiga, 1874, p. 420-421, grifo nosso).

Ocupam, no debate historiográfico, argumentos acerca da relação estabelecida entre Joaquim José da Natividade e João Nepomuceno Correia. O primeiro é o de que Joaquim José da Natividade tenha sido aprendiz de João Nepomuceno Correia e Castro no Santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas. Nepomuceno documentalmente deixou claro que fosse feito o pagamento de “[...] 30 oitavas de ouro e o que ele mais pedisse [...]” com o objetivo de evitar qualquer disputa jurídica sobre a dívida. Segundo a interpretação feita por Martins (2013), João Nepomuceno Correia e Castro resguardou-se em testamento, deixando explícito o pagamento ao seu aprendiz. A segunda hipótese feita por Silva (2018) é a de que os pintores eram apenas contratantes e contratados de serviços.

Conjectura-se que a obra executada na localidade de Santana do Paraopeba, atual município de Belo Vale/MG, tenha sido realizada por Natividade, e não por João Nepomuceno Correia e Castro. Embora a pintura seja atribuída a Nepomuceno, Natividade mantinha altas demandas no canteiro em Congonhas e fora contratado para trabalhar na Capela (Silva, 2018).

A documentação disponível que nos permite associar o pintor Joaquim José da Natividade ao Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, sugere que a atuação do pintor foi tímida. Alguns indícios da atuação do pintor se encontram disponíveis no dicionário de Martins (1974), ao mencionar a elaboração de uma caixinha para o ermitão da casa, no ano de 1785. Posteriormente, o artista Joaquim José da Natividade retornou para o trabalho de encarnação (Ávila *et al.*, 1980) de São Francisco (Martins, 1974). Já nas pesquisas Martins (2013) destaca que diversos artistas foram aprendizes de João Nepomuceno Correia e Castro. Dentre eles, os pintores João de Carvalhais, Bernardo Pires e Francisco Xavier Carneiro, contemporâneos de Joaquim José da Natividade, são importantes referências de análise dos cânones artísticos empregados na Capitania de Minas no século XIX.

A indicação dos percursos de José Joaquim da Natividade na Capitania de Minas demonstra a movimentação do artista para realizar suas atividades (Biblioteca..., 1810). As realizações artísticas já identificadas por historiadores da arte reforçam que a ponta do pincel do artista demarcou seu lugar social entre as associações religiosas leigas e as solicitações de fazendeiros, que, interessados por sua arte, contrataram sua mão de obra

(Figura 3). Nesta pesquisa, será objeto de análise o teto da Igreja de São Miguel Arcângelo (Cajuru).

Figura 3 – Obras com atribuições a Joaquim José da Natividade



Fonte: Elaborado por Leopoldo de Moraes Bueno (2022) para a presente tese.

As pesquisas desenvolvidas também por Araújo (2001) e Marques (2007) nos indicam um quadro geral das atribuições artísticas ao pintor nas freguesias Aiuruoca, Baependi, Lavras do Funil, Prados e São João del-Rei. Há atribuições de elaboração de pinturas do artista nas capelas de Bom Sucesso e Conceição da Barra, filiadas à matriz de São João del-Rei, e de Santana do Garambêu, filial da freguesia de Nossa Senhora de Ibitipoca, todas situadas no território sob jurisdição da Comarca do Rio das Mortes. Outras localidades também foram mapeadas nos trabalhos de Azevedo (2014) e Silva (2018): Bom Sucesso, Carrancas, Conceição da Barra, filiada à matriz de São João-del-Rei; Liberdade, Prados e São João del-Rei, São Thomé das Letras, São Vicente de Minas (atualmente em São João del-Rei) e São Miguel do Cajuru.

Embora a documentação não estabeleça claramente quais foram as relações de Joaquim José da Natividade com os demais pintores, sua permanência na localidade de

Congonhas o coloca diante de ensinamentos relativos aos cânones artísticos da época. O artista, em contato com outros aprendizes e mestres, visualizou trabalhos como os de Bernardo Pires da Silva¹² e Francisco Xavier Carneiro que serviram de inspiração e motivação para aprimorar a sua maneira de elaborar pinturas.

Tanto Manoel Victor como Joaquim José da Natividade são reconhecidos na historiografia¹³ por arrematarem e elaborarem obras artísticas nos finais do século XVIII e início do XIX na Comarca do Rio das Mortes. Floresceram estudos no campo das artes, restauro e História que permitem cruzar as fontes e mapear a produção artística e os executores desses trabalhos na Comarca do Rio das Mortes. A falta de assinatura dos executores, fator inicialmente limitador, deixou um vasto catálogo de obras sacras e pinturas, criando um grande “quebra-cabeça” para identificar a atuação de profissionais da região.

A história econômica de Minas Gerais do século XVIII e início do século XIX influenciou diretamente a atuação dos pintores na região. A ascensão da elite agrária na Comarca do Rio das Mortes e a queda da produção aurífera em Vila Rica provocaram mudanças nas rotas de demandas. Embora a historiografia retrate que a produção das artes sacras não teria sofrido impactos imediatos de decadência, a economia era um fator que deslocava os artistas para outros espaços geográficos. Há evidências de que alguns desses personagens em regiões com maior concentração populacional, como as Vilas de São José e São João del-Rei, migraram para regiões agropastoris (Libby, 2020). O pintor Joaquim José da Natividade é um exemplo de grandes deslocamentos pela região ao sul da Capitania. O artista se deslocou de São João del-Rei, sozinho ou com sua equipe de ajudantes, para arrematar¹⁴ obras em igrejas e capelas fora das regiões com expressiva concentração populacional¹⁵.

O artista recebia encomendas das associações religiosas leigas e de fazendeiros na Comarca do Rio das Mortes. A necessidade econômica do artista ou os possíveis incidentes ocorridos por onde passou determinaram o seu deslocamento para outras

¹² O pintor Bernardo Pires da Silva circulou por diversas localidades de Minas Gerais, como Vila Rica, Congonhas, São Brás (Suaçuí) e Prados. A mobilidade do pintor proporcionou contato com os principais pintores e suas oficinas nas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX.

¹³ A historiografia a que nos referimos é composta por pesquisas como as de Cruz (2021), Silva (2012 e 2018), Giovanni (2022) e Azevedo (2008).

¹⁴ Segundo o dicionário de Rafael Bluteau, "arrematar" no século XVIII significava concluir ou finalizar algo, especialmente em contextos de venda ou leilão, onde arrematar seria o ato de fazer a última oferta, garantindo a compra do item. (Bluteau, 1712–1728, p. 555).

¹⁵ A pesquisadora Maria Cristina Neves de Azevedo é quem detalha a relação de Joaquim José da Natividade com os fazendeiros ao sul da Comarca do Rio das Mortes (Azevedo, 2014, p. 142-190).

localidades. Sua trajetória difere dos demais atores em análise. Esse fator nos faz também compreender como as relações econômicas contribuíram nas suas pinturas. Nas atribuições a seus trabalhos artísticos, identificamos o prestígio conferido ao artista, pois longos deslocamentos foram realizados para a arrematação de trabalhos¹⁶, até o seu falecimento em Vila de Santana do Baependi (Santos Filho, 2013).

Joaquim José da Natividade não deixou muitos rastros documentais sobre a sua vida pessoal. Era proprietário de “[...] hum cavalo de cor lazão prateado de idade de des annos; e tambem de huma cabra [não identificado] por nome Eva [?] cabra de idade de cinco annos [...]” e objetos doados à sua filha e companheira, como indica a escritura de doação feita pelo pintor (São João del-Rei, 1812–1815).

A condição de tenente de Joaquim José da Natividade, alto posto militar em sua época, era favorável para um indivíduo que transitava pela Capitania de Minas. As longas viagens realizadas pelo pintor não foram realizadas a pé; portanto, possuía pelo menos um cavalo, como mencionado na doação feita. A trajetória do pintor Joaquim José da Natividade mostra-nos que os longos percursos permitiram que ele se inspirasse em diferentes trabalhos e estabelecesse contato e troca de variados modos de fazer pintura com diferentes artistas, experimentando novos aprendizados e ressignificando as técnicas das suas pinturas. O exercício da profissão em outras localidades colocou o profissional diante de outras práticas artísticas, associações religiosas leigas e ordenanças militares, permitindo, assim, trocas culturais.

Outra faceta que os artistas demonstravam era a sua comunicação com ajudantes escravizados, aprendizes e seus pares. O trânsito entre “mundos diferentes” estabeleceu, entre o pintor e artistas da região de Congonhas e Comarca do Rio das Mortes, a movimentação de diferentes conhecimentos, o que nos indica a atuação dos artistas como possíveis mediadores culturais.

Os estudos de Serge Gruzinski, historiador francês, indicam caminhos para analisar os pintores como mediadores culturais. Suas pesquisas se dedicam ao estudo da história da cultura na América colonial¹⁷, especialmente dos processos de mestiçagem e de circulação de culturas entre o Ocidente e o Oriente. Em suas obras, utiliza o conceito

¹⁶ A localização do *Almanaque Sul-Mineiro*, de Bernardo Saturnino da Veiga, no ano de 1874, que atribuía a autoria das pinturas da Igreja de São Tomé das Letras a Joaquim José da Natividade, serviu de gatilho para que a pesquisadora e historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira identificasse, a partir da comparação estilística, outras obras de pintura de forro do artista, ampliando assim a sua atuação na região de São João del-Rei.

¹⁷ O pesquisador brasileiro Eduardo França Paiva apresenta publicações e realiza atividades com Serge Gruzinski sobre a temática, especialmente na Capitania de Minas do século XVIII.

de mediações culturais para analisar como se deram as trocas, os conflitos e as adaptações entre diferentes grupos sociais e étnicos na época da expansão europeia.

A mediação cultural é um conceito que se refere à forma como os mediadores sociais se relacionam com os objetos culturais, atribuindo-lhes significados e valores. As mediações culturais, como processos de encontros e confrontos das culturas, fundem-se em contato umas com as outras. Esses processos envolvem negociações, resistências, apropriações, hibridismos e criatividade. Elas são dinâmicas e complexas, pois dependem dos contextos históricos, políticos, econômicos e sociais em que ocorrem e revelam a diversidade/pluralidade das experiências humanas na história. A mediação cultural, sob o ponto de vista da historiografia, é entendida como tema complexo e desafiador, que exige uma reflexão crítica e criativa sobre as múltiplas dimensões da cultura e da história.

A historiografia, por sua vez, permite-nos, com seus estudos críticos e metodológicos, analisar os pintores, sob o ponto de vista contextual e analítico, para a compreensão das interações e produções promovidas pelos mediadores. No texto de Fonseca (2013), *Serge Gruzinski e as Dinâmicas Culturais na América Colonial*, a autora promove a análise dos conceitos que esclarecem a operacionalidade para a História da Educação.

Dois elementos centrais, que limitadamente vamos chamar de “conceitos”: mestiçagem cultural e mediadores culturais. Bastante usuais nas ciências humanas, principalmente nos campos da antropologia, da arte e da história, eles aparecem com recorrência em estudos que tratam de questões que envolvem os encontros, os choques e as misturas entre culturas. Não raro, assumem outras denominações, como sincretismo¹⁸ e aculturação, só para lembrar as mais conhecidas (Fonseca, 2013, p. 64).

Para Serge Gruzinski, o tema da mediação cultural é um processo de hibridação e de mestiçagem que envolve a negociação e a tradução entre culturas distintas. O encontro dessas culturas dinâmicas e diferentes origina algo único, que é híbrido – mesclas culturais que não pertencem à América Portuguesa na sua totalidade, tampouco aos europeus. Nas fusões culturais, os saberes são utilizados na compreensão dos mecanismos desenvolvidos para entender a diversidade nos eventos educativos.

O reconhecimento do pintor Joaquim José da Natividade não se deu em Bom Jesus do Matosinhos, localidade que aperfeiçoou o seu talento, tampouco na Vila de São João

¹⁸ Sincretismo é a fusão de diferentes elementos culturais, religiosos e ideológicos, que formam uma nova expressão cultural, religiosa ou social.

del-Rei, onde a sua patente foi utilizada para escapar de acusações. A maior projeção do pintor aconteceu nas milhares de léguas que percorreu para arrematar trabalhos em fazendas ao sul da Capitania.

Apresentamos agora o artista que, diferentemente dos pintores até aqui analisados, arrematou trabalhos na Comarca de Vila Rica. Manoel da Costa Athaíde nasceu na cidade de Mariana em 18 de outubro de 1762, e o registro de sua morte data de 1830 (ACSM, 1832; Campos, 2005). Recebeu o título honorífico de alferes, era branco, relacionou-se com Maria do Carmo; mesmo se declarando solteiro, dessa relação “mas por fraqueza humana teve quatro filhos”. Em registros documentais, encontram-se trabalhos do artista marianense desde 1782, auxiliando seu pai na Capela do Menino Deus da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mariana. Em outra documentação do pintor constam informações quanto à petição à Coroa para a abertura de uma oficina de pintura – certificado em documento pelo escrivão que o pintor era professor das Artes de Pintura e Arquitetura em 1818 (Minas Gerais, 2014). A vida e a formação de Manoel da Costa Athaíde revelam o quanto ele detinha de conhecimento da técnica da perspectiva e a estreita relação com as associações religiosas leigas. Algumas hipóteses indicam que João Batista de Figueiredo foi seu mestre da pintura¹⁹ (Levy, 1994; Menezes, 1965). Pertenceu a dez instituições religiosas, conforme documentação levantada por Campos (2005)²⁰.

O pintor marianense arrematou, majoritariamente, trabalhos em instituições religiosas interessadas em ter a marca dos seus traços nas igrejas. As pinturas encontram-se espalhadas por quinze diferentes instituições, entre tetos, telas, painéis, retábulos, encarnações e altares, geralmente encontrados em igrejas (Thimothéo, 2012, p. 18). Ivo Porto de Menezes, seguindo os estudos de Carlos Del Negro (1958), indica quais associações religiosas leigas receberam o pincel do pintor nos forros de suas igrejas: entre os anos de 1801 e 1802, o pintor iniciou a elaboração dos tetos pintados em São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Santo Antônio de Itaverava, Santo Antônio de Santa Bárbara, Santo Antônio do Ouro Branco; entre os anos de 1818 e 1819, realizou o retoque da pintura do teto da nave em Bom Jesus de Congonhas do Campo; no ano de 1823, elaborou

¹⁹ Pesquisadores como Rodrigo Melo Franco e Ivo Porto de Menezes indicam João Batista de Figueiredo como possível mestre ou inspirador de Manoel da Costa Athaíde na pintura.

²⁰ Campos (2007, p. 67) menciona as dez confrarias devocionais de Manoel da Costa Athaíde: Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Boa Morte (freguesia de Antônio Dias), Ordem Terceira do Carmo e Senhor dos Passos (freguesia do Pilar), todas em Vila Rica; Senhor Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas; Senhora Mãe dos Homens, do Caraça; Senhora da Lapa, de Antônio Pereira; Terra Santa, de Jerusalém; e São Francisco da Penitência, em Mariana, onde foi enterrado em 1830.

a pintura do forro na Igreja do Rosário de Mariana, o teto da capela-mor e trabalhou em outras localidades com atribuições ao artista, conforme indicação no mapa (Figura 4):

Figura 4 – Obras com atribuições a Manoel da Costa Athaíde



Fonte: Elaborado por Leopoldo de Morais Bueno (2022) para a presente tese.

Manoel da Costa Athaíde demonstrou seu reconhecimento social por sua capacidade técnica em executar pinturas, por gerenciar suas atividades como pintor e por arrematar trabalhos em Vila Rica e localidades adjacentes. Considerado como um disseminador de saberes voltado para as artes, a matemática, a arquitetura e conhecimentos militares, simbolizou nas suas telas um conhecimento que poucos dominavam.

A trajetória do pintor, visitada pela historiografia²¹ por múltiplos campos do conhecimento, apresenta sua versatilidade ao lidar com pintura, quadratura, arquitetura e saberes da geometria, situando-o em posição de reconhecimento ao longo da sua caminhada. A constatação é evidente pelos locais em que deixou sua marca. Filho do capitão português Luiz da Costa Athaíde e de Maria Barbosa de Abreu, vinculou-se como

²¹ A historiografia a que nos referimos é composta por pesquisas como as de Oliveira (1982, 2002, 2003, 2010), Menezes (2005), Campos (2002, 2005, 2007), Martins (2017) e Araújo (2013).

membro em dez associações religiosas leigas, segundo Menezes (2005). Seguindo a trajetória do pai, recebeu a patente de alferes e iniciou a carreira como pintor na cidade de Mariana. Realizou obras em Vila Rica (atual Ouro Preto), na cidade de Mariana, no Colégio do Caraça (situado entre os caminhos do Arraial de Catas Altas e Santa Bárbara) e em Santo Antônio do Ouro Branco.

A obra Athaidiana encontra-se distribuída em quinze diferentes instituições; estão retratadas em vários forros, telas, painéis, retábulos, encarnações e altares, geralmente encontrados em igrejas, que compõem comprovadamente o catálogo de suas obras (Thimothéo, 2012, p. 18).

O pintor marianense desperta o interesse de diversos pesquisadores que se debruçaram na análise documental organizada e sistematizada por Campos (2005), Menezes (1965) e Vasconcelos (1941). Trata-se de uma produção que serve como eixo norteador a diversas pesquisas, por revelar as atribuições de suas obras, seus vínculos de sociabilidades com as associações religiosas leigas e sua atuação como pintor em Vila Rica. Outras referências que colaboram para traçar o perfil social do artista são as pesquisadoras Campos (2002, 2005, 2007) e Oliveira (1982, 2002, 2003, 2010), que publicaram trabalhos tratando da relação do artista com as associações religiosas leigas, a construção de suas relações sociais e o prestígio alcançado com as pinturas.

1.2 As cidades: organização político-administrativa da Capitania de Minas

A Capitania de Minas consolidou-se nos Setecentos principalmente pela descoberta do ouro. No final do século XVII, a região recebeu bandeirantes paulistas, atraídos por descobertas auríferas, que iniciaram a incursão no território por novas jazidas. Minas Gerais recebeu este nome devido às constantes descobertas de minas.

O interesse pelo novo território não poderia ser outro, a não ser o enriquecimento imediato, conforme já assinalaram diversos autores como Anastasia (1998), Boschi (2007), Campos (2005, 2007), Fonseca (2011) e Libby (2020) ao descreverem o contexto da rápida ocupação da região por pessoas ávidas por riquezas, que ergueram centenas de arraiais e empreenderam muitos conflitos.

As vilas, no contexto histórico das Minas Setecentistas, eram núcleos urbanos que se desenvolveram em torno de atividades econômicas como a mineração. Em termos geográficos, a vila era formada por pequenos núcleos urbanos, com população reduzida

e certa atividade econômica. Nessas localidades costumava haver uma igreja e uma câmara municipal administradas por um juiz de paz, como acontecia, por exemplo, em Vila Rica e São João del-Rei.

Os núcleos urbanos eram compostos por casas, igrejas, capelas e outras estruturas necessárias para atender às necessidades da população. Eram importantes centros comerciais onde os produtos locais produzidos eram vendidos. Já os arraiais eram locais habitados de forma permanente, porém mais limitados. A palavra arraial era, às vezes, usada para indicar um povoado que não tinha o *status* de vila e que surgia em locais onde havia descobertas de ouro e outros minérios. Os arraiais eram geralmente compostos por barracas e tendas improvisadas e desapareciam quando a mineração se esgotava (Araújo, 2013; Fonseca, 2011).

A intensa circulação para as regiões auríferas recebeu pessoas da terra e estrangeiros de outras partes da colônia e até da Europa diante da notícia das descobertas de prósperas minas. O movimento de formação e desaparecimento de diversas localidades, em decorrência da mineração, provocou impactos indesejados, com o crescimento desordenado. Essa marcha da civilização para as áreas mineradoras afetou diretamente as escassas plantações da região, provocando escassez de alimentos, sobretudo entre os anos de 1697–1698 e 1700–1701. Diante dessa situação, a Coroa foi levada a se preocupar com a situação alimentar e tomou medidas para garantir o abastecimento das Minas, distribuindo sesmarias (terras para cultivo) e exigindo dos sesmeiros que criassem gado e plantassem na terra em até três anos, sob pena de perderem a propriedade. Segundo Guimarães e Reis (2007), tais medidas permitiram que a agricultura voltada para o consumo interno se tornasse parte integrante dos processos de colonização na primeira metade do século XVIII e, ao longo da segunda metade desse mesmo século, ganhasse destaque econômico como a solução encontrada pelos mineradores para superar a crise da atividade minerária.

Se fizermos uma comparação do processo civilizatório de algumas cidades americanas com o ocorrido em Minas Gerais, perceberemos o quão intensa foi a vida nas vilas e núcleos urbanos. Fernand Braudel (1970), em seus estudos, apresenta-nos o número de cidades norte-americanas com a respectiva população em meados de 1700. Vejamos: Boston, 7 mil habitantes; Filadélfia, 4 mil; New Port, 2.600; Charleston, 1.100; e New York, 3.900 (Braudel, 1970, p. 407). A América Portuguesa, no século XVII, recepcionou um número grandioso de pessoas, em menos de uma década, com as

descobertas auríferas. No século XVIII, aproximadamente 30 mil pessoas residiam na Capitania de Minas, e esse número cresceria sistematicamente (Paula, 2000).

Tabela 1 – População em Minas Gerais (Comarcas) – 1776.

CIDADE	POPULAÇÃO
Vila Rica	78.618
Rio das Mortes	82.781
Sabará	99.576
Serro do Frio	58.794
TOTAL	319.769

Fonte: Maxwell (1978, p. 300).

O fluxo comparativo de pessoas nas Minas Gerais com as cidades americanas ajuda-nos a entender o grande contingente de pessoas bem como as necessidades em relação à manutenção e sobrevivência das vilas. A precariedade, a falta de mercadorias, os meios de transporte que não atendiam às demandas e as grandes distâncias entre as regiões produtoras/exportadoras de produtos alimentícios (Moraes, 2007; Paula, 2000) foram responsáveis pelo colapso em muitas regiões, como, por exemplo, em Vila Rica. Segundo Boschi (2007), as regiões tornaram-se um ambiente degradante para os seres humanos que ali viviam. Para combater os males que atingiam as pessoas e o ambiente, surgiram novas práticas para conter as doenças que assolavam as áreas mineradoras. Devido a essas experiências, outras localidades entraram na rota como novas possibilidades de riqueza.

A historiografia especializada²² narra a constituição dos arraiais e vilas, tendo como pano de fundo as revoltas fiscais, as disputas pelo poder das autoridades da Capitania e as dinâmicas sociais e religiosas. Muitos trabalhos, como o de Anastasia (1998), discutiram os primeiros anos de formação, marcados por levantes e revoltas. A administração do Conde de Assumar, por exemplo, fracassou ao tentar impor severas estratégias de fiscalização e proibição de armas nas regiões mineradoras, pois não conseguiu controlar os moradores das Minas nos primeiros anos. Segundo a

²² A historiografia a que nos referimos é composta por pesquisas como as de Almeida (2010), Anastasia (1998, 2001), Andrade (2014), Libby (2020) e Fonseca (2011), que descrevem as vilas, as formas acomodativas de manutenção da ordem político-social, o desrespeito às regras estabelecidas entre a Coroa e as sedições advindas das imposições da Coroa, eclodindo em diversos motins em razão da exploração mineradora no século XVIII.

historiografia, parecia ser impossível conter a população entre os finais do século XVII e início do século XVIII, em decorrência do ouro que inebriava os homens.

Naquele “mundo às avessas”, segundo D. Pedro de Almeida, Conde de Assumar, houve graves sedições resultantes da violência nas áreas auríferas. O fracasso da administração nas localidades só foi controlado após a atuação da Coroa Portuguesa, com medidas repressivas para coibir a ganância dos funcionários reais e a onda de violência (Anastasia, 1998, p. 10-14)²³.

Segundo Anastasia (1998), várias foram as causas dos motins nas primeiras décadas do século XVIII. As revoltas eram motivadas por questões políticas²⁴, como a falta de representação e a opressão das autoridades coloniais²⁵. Além disso, a escravidão também foi causa importante das revoltas, com escravos se rebelando contra seus senhores e criando identidades coletivas de grupos sociais. Diversos escravos e trabalhadores rurais lutaram juntos por seus direitos e liberdade (Anastasia, 1998, p. 13, 27 e 58). Devido aos conflitos, criou-se uma instabilidade social capaz de dispersar os mineiros, que, temendo a situação de brigas pela posse das minas de ouro, migravam para outros arraiais ou abandonavam as jazidas em razão da insegurança.

A violência e a insegurança nas Minas foram-se atenuando, segundo Anastasia (1998), após 1730. Aos poucos a situação se modificou, e os interesses convergiram para o abastecimento e o fornecimento, organizados sistematicamente nos povoados das Gerais; mas a especulação e os altos preços nunca deixaram de ser realidade nas Gerais (Zemella, 1990). A resolução dos conflitos possibilitou o erguimento de prédios públicos e edificações das associações religiosas que compuseram parte do cenário estabelecido nas localidades. As novas construções atraíram comerciantes que buscavam atender às demandas por gêneros e utensílios, modificando, assim, a dinâmica de circulação de pessoas, bem como criando um elo entre outras regiões da América Portuguesa.

Nesse período também surgiram as ordenanças militares, que tinham como função manter a ordem social. Segundo Formiga (2012), as ordenanças militares eram compostas por moradores locais, que exerciam suas atividades normais e só se armavam em caso de

²³ Cf. Silveira (2007). Outras fontes de consulta: Souza (2004) e Silva (2000).

²⁴ Esse evento provocou uma grande desordem social, política e econômica na colônia e no reino Português. Maxwell (1977) e Souza (1986) são apenas alguns exemplos de historiadores que contribuíram para o conhecimento da história da América Portuguesa no século XVIII a fim de compreendermos melhor os primeiros anos do século XVIII e a desordem social provocada pela descoberta do ouro.

²⁵ Segundo Anastasia (1998, p. 10-27), a imposição da ordem pública nas Minas Setecentistas e as medidas político-administrativas de controle e fiscalização estavam sempre presentes na Capitania.

invasão ou rebelião. Escolhidos entre a elite colonial, buscavam ascender socialmente e obter prestígio e poder, por meio do serviço militar, sendo responsáveis pela manutenção da ordem e da lealdade ao Rei. As ordenanças estavam presentes na Capitania de Minas já no final do século XVII, como uma forma de fiscalização da extração aurífera, em virtude da dinâmica econômica interna.

A descoberta de novas jazidas e córregos auríferos influenciou profundamente a fundação de muitos centros populosos de Minas Gerais. Até o final do período colonial, segundo Moraes (2007, p. 76-82), formaram-se quinze vilas e uma cidade. Muitos arraiais figuraram como relevantes centros de articulação de uma complexa rede urbana. Nos séculos XVIII e XIX, ganharam importância por causa das mesclas das atividades mineradoras e agropastoris, que consolidaram a rica vida cultural e artística, com os trabalhos dos construtores, dos arquitetos e dos pintores.

A dinâmica de interesses para a ereção das vilas resultou de acordos firmados para a fundação das primeiras comarcas em Minas Gerais – por exemplo, as do Rio das Velhas, Sabará, Rio das Mortes e Vila Rica, em razão dos primeiros achados auríferos que se concentravam nessa região. Vila Rica ergueu-se em 1711. São João del-Rei, em homenagem a Dom João V, foi escolhida cabeça de Comarca em 1713²⁶. Em dezembro de 1718, ergueu-se a Vila de São José, em um arraial próximo à Vila de São João del-Rei (Fonseca, 2011).

Dos diversos movimentos que aconteceram na Capitania e da sede insaciável de ouro, formaram-se os centros urbanos que emergiram na primeira década do século XVIII, entre 1711 e 1718. Segundo Libby (2020), oito povoações mineiras foram organizadas e reconhecidas como vilas pela Coroa, resultando na instalação de câmaras locais²⁷:

Situada bem no meio do distrito minerador, a Vila Real de Nossa Senhora do Carmo, mais tarde sede do primeiro bispado e, portanto, a primeira cidade²⁸ de Minas (quando levou o nome de Mariana), foi elevada à vila em abril de 1711;

²⁶ As cidades serão mencionadas ao longo do texto com seus nomes de fundação. Vila de São José (atual Tiradentes), Vila de São João (atual São João del-Rei) e Vila Rica (atual Ouro Preto).

²⁷ Libby (2020) nos apresenta, em suas notas de pesquisa, fontes da formação das vilas na Capitania de Minas.

²⁸ Segundo Moraes (2007), o *status* de cidade implicava a concessão de certas prerrogativas de caráter honorífico às aglomerações de maior importância religiosa, política e militar. A cidade era uma aglomeração superior à vila, com atribuições judiciárias, administrativas, militares e fiscais. Esse modelo de administração local foi transferido para as colônias obedecendo aos contextos territoriais, físicos, econômicos e socioculturais. No aspecto do controle social, segundo Zenha (1948, p. 102), os “[...] habitantes de vilas estavam proibidos de usar pistola, a faca de ponta e punhal, sendo uma prerrogativa somente de moradores de cidades.”

Vila Rica, a futura capital da Capitania de Minas Gerais, tornou-se vila em julho de 1711; a Vila Real de Sabará alcançaria aquele status alguns dias depois. Em dezembro de 1713 São João del Rei, se tornou vila e a sede da Comarca do Rio das Mortes. Em 1714, mais dois vilarejos do núcleo mineratório central foram elevados à vila: Vila Nova da Rainha (Caeté) e Vila do Príncipe do Serro Frio. Em 1715, a povoação dominada por paulistas, Pitangui, foi declarada a Vila Nova do Infante de Pitangui. Finalmente, em janeiro de 1728 São José del Rei (mais comumente conhecida como São José do Rio das Mortes) foi elevada ao status de vila (Libby, 2020, p. 49-50).

O nome das localidades era designado por apresentarem características marcantes, como, por exemplo, Catas Altas e Tijucu (terreno lamacento), que remetem à natureza das jazidas e às características dos terrenos auríferos. Outras recebiam o nome do santo festejado no dia de sua descoberta, por exemplo, o ribeirão de Nossa Senhora do Carmo; Vila Rica, pelas jazidas auríferas; ou então o nome em homenagem ao Rei – Vila de São José e São João del-Rei.

A soberania portuguesa, diante do crescimento econômico e social, estabeleceu um pacto político entre as câmaras coloniais e os colonos. Cabiam aos colonos o dever e os custos do povoamento, a defesa e o dever de explorar e ocupar os sertões, livrando-se dos “selvagens”. Em contrapartida, receberiam privilégios e postos honoríficos, pela fidelidade ao poder real e pela defesa da colônia.

A sociedade colonial organizou-se gradativamente, traçando uma paisagem urbana, erguendo uma silhueta de povoações típicas das Minas Setecentistas. As pequenas localidades, ao longo das décadas, buscaram reconhecimento para que fossem denominadas como vilas e cidades (Fonseca, 2011; Libby, 2020; Moraes, 2007). A vontade das elites coloniais era angariar cargos políticos, já que o ouro trouxera rápido poder econômico. Interessados em compor câmaras de vereadores, comerciantes e mineradores locais recorriam ao poder monárquico para que a nova conformação geográfica que se estruturava em arraiais justificasse que fossem elevadas a vilas.

Segundo Fonseca (2011), a elite local, que desejava obter benefícios e prerrogativas nas terras municipais, foi responsável pela formação das novas localidades e pela fundação das vilas. Essas vilas tinham câmaras que representavam o poder monárquico e eram ocupadas por ricos e influentes homens, como mineradores, comerciantes e fazendeiros. Esses homens tinham imunidades e respeito junto à Coroa e exerciam diversas funções administrativas, fiscais e judiciais (Moraes, 2007). Além disso, eles participavam ativamente da organização das festas religiosas mais importantes, que se tornaram uma tradição no calendário mineiro. Assim, a política e a religião se entrelaçavam nos espaços de poder das câmaras coloniais.

A busca por “necessidades de justiças” e por maior proximidade com juízes e tabeliães mobilizou os poderes locais em torno de objetivos para elevar a condição do arraial para vila. Observamos que esses elementos ajudam a explicar as diversas solicitações de petionários das localidades que buscavam o *status* de vila, diretamente a Lisboa. Notamos, também, que os conflitos e os discursos suscitados entre arraiais, indicados nas pesquisas de Fonseca (2011), revelam o valor simbólico atribuído ao poder administrativo e judiciário²⁹.

Na Capitania de Minas, surgiram problemas oriundos do crescimento econômico, visto que a atividade local proporcionava a autossuficiência das localidades que prosperavam. A Coroa Portuguesa precisou se posicionar e administrar as novidades que emergiam com o crescimento das riquezas. As instâncias das receitas das vilas, os processos judiciais e testamentos eram também palcos das disputas. O crescimento das localidades e a prosperidade atraíam cada vez mais novos interesses por cargos e poder. A historiografia testemunha, com documentações, que a própria Coroa Portuguesa incentivava as disputas entre territórios. Aquilo que era um problema para o poder monárquico passava a ser moeda de troca, pois o interesse dos homens da terra em promover seus arraiais à condição de vila trazia maior arrecadação de impostos e melhorias para as localidades, demonstrando o poderio alcançado pelos colonos.

Almeida (2010), Andrade (2014) e Carrara (2007), ao pesquisarem a ascensão da região sul da Capitania bem como a dinâmica de abastecimento, explicam-nos a relação entre agricultura e mineração após o declínio do ouro. Ao revisitarem as fontes documentais, os pesquisadores focaram os estudos para atividades que estavam fora do eixo minerador³⁰, apresentando os produtos agropastoris que abasteciam a região, tais como: gado, porcos, carneiros e produtos como queijo e toucinho. Essa atividade econômica se constituiu como um celeiro das Minas Gerais, posto que, desde o século XVIII, a agricultura já despontava como atividade central. Os espectros mais amplos dessa nova conformação econômica da Capitania, os conflitos e a formação das principais famílias, por exemplo, trouxeram o funcionamento e empreendimento da família Junqueira da localidade de São João Del Rey.

²⁹ Fonseca (2011) menciona o imbróglgio da freguesia de Congonhas do Campo, que era partilhada entre autoridades da cidade de Mariana e Vila de São José.

³⁰ Graça Filho (2002) e Libby (1988) também apresentam nas suas pesquisas a movimentação de abastecimento do mercado interno da Vila de São João del-Rei e a Vila de São José.

O desenvolvimento expressivo das atividades agropecuárias da Comarca contribuiu notavelmente na redefinição de algumas linhas da política administrativa e econômica, bem como na reestruturação de rotas e hierarquias políticas. O deslocamento de prosperidade com o esvaziamento das minas influenciou até mesmo os trabalhos de artistas – como exemplo, o do pintor Joaquim José da Natividade, que executava suas atividades no sul da Capitania, arrematando trabalhos. Trata-se de um indicativo de sociabilidade e oportunidade alcançado por esse indivíduo e que será explorado em detalhes no Capítulo 2.

Graças ao cruzamento de várias fontes, apresentadas por Andrade (2014), Azevedo (2008) e Silva (2012), foi possível identificar, na trajetória das famílias abastadas da região, os aspectos culturais e as relações estabelecidas que estreitaram a trajetória do pintor Joaquim José da Natividade com esse grupo familiar da época.

Na esteira da prosperidade econômica advinda do ouro ou proporcionada pelas atividades agropastoris, ocorria a disputa nas vilas e fazendas da Capitania pela ereção dos templos (capelas e igrejas), denotando claro interesse em elevar os arraiais ao *status* de vilas. Como já mencionamos, a mudança dos arraiais em vilas reverteria em cargos políticos, interesse dos mais abastados da localidade. O erguimento de capelas nessas localidades não denotava apenas espaços religiosos, mas “[...] um movimento de garantia de prestígio, autoafirmação e despacho sobre uma dada clientela” (Mata, 1998, p. 19).

Nas Minas Setecentistas, a religião foi o amálgama da união, das relações, ditando normas que moldaram o cenário social como um todo. A moral cristã expressa nos sermões, nas músicas e nas pinturas atuou como relevante ferramenta pedagógica na educação dos súditos cristãos na América Portuguesa. A ereção das igrejas na Capitania serviu como expressivo espaço arquitetônico e foi responsável pelo poder de moldar o comportamento das pessoas ao longo dos séculos.

1.3 As associações religiosas leigas

A organização religiosa da Capitania de Minas estava intrinsecamente associada à corrida do ouro. Naquele contexto, diversos religiosos estavam mais preocupados com os ganhos advindos das jazidas do que com a vida religiosa. A Coroa Portuguesa, preocupada com a crescente influência dos religiosos na colônia, decidiu restringir a sua atuação no século XVIII. Entre os motivos que levaram a essa decisão estava o enriquecimento dos

religiosos, que acumulavam bens e propriedades³¹, e sua participação em movimentos sediciosos que contestavam o domínio metropolitano e defendiam a autonomia da região. Os religiosos que se instalaram na região não escaparam do interesse pelo ouro. Inebriados pela conquista repentina de riqueza, tornaram-se proprietários de minas e escravos, transformando-se em homens prósperos. Esses fatores representavam uma ameaça ao poder régio e aos seus interesses econômicos, especialmente na exploração do ouro. Assim, a Coroa proibiu os religiosos de circularem na Capitania, de construírem novos conventos e de receberem noviços, além de impor tributos e fiscalização sobre as suas atividades. A Coroa Portuguesa adotou tolerância zero e expulsou os frades regulares, proibindo a instalação de qualquer congregação religiosa nas Minas. O vácuo deixado pelos religiosos abriu portas para a instalação de um clero secular³² e uma vida religiosa centrada nas associações religiosas leigas (Boschi, 2007).

A cultura religiosa e a fundação de novos arraiais e vilas, no século XVIII e início do século XIX, segundo Boschi (2007), constituíram a mescla da nova sociedade. As igrejas tornaram-se o centro da vida social tanto para a prática religiosa como para um alento num momento de desespero. Os frágeis templos que se ergueram nas localidades, graças ao financiamento dos comerciantes e mineradores, posteriormente ganharam edificações maiores, formando as igrejas matrizes. As matrizes abrigavam o maior quantitativo de pessoas para as celebrações e festas religiosas, criando uma identificação entre o devoto e a irmandade. Para compreender o contexto das associações religiosas leigas, os historiadores³³ abordam conteúdos acerca da estratificação social, das disputas entre essas associações e da simbologia que elas carregavam na complexa trama social da Capitania.

Promotoras de atividades culturais, as associações religiosas leigas dinamizaram a vida religiosa e a sociabilidade na sociedade colonial. Segundo Ávila (2003) e Boschi (1998, 2007), as festas planejadas por essas organizações tinham um papel fundamental

³¹ Libby (2020) menciona que a maioria do clero na Vila de São José residia na zona rural ou em vilarejos, onde certamente se dedicava muito mais aos seus afazeres de fazendeiros e senhores de escravos do que aos negócios esporádicos da Igreja (Libby, 2020, p. 105). Fonseca (2011) apresenta informações em suas pesquisas de que o primeiro explorador das minas do arraial do Rio das Mortes (a futura Vila de São João del-Rei) foi o frei Pedro do Rosário, da “Ordem de São Paulo”.

³² O clero secular era formado por padres, bispos e arcebispos interligados ao Vaticano. As relações estabelecidas entre com a política promoveu a concessão de privilégios, em contrapartida, a monarquia arbitrava no afastamento e transferência de clérigos. Em 1711, a participação de frades ligados a uma ordem em levantes fez com que o rei D. João V vetasse a presença de clérigos regulares na Capitania de Minas, (Lage, 2019, p. 134-135).

³³ Os estudos de Araújo (2013), Boschi (1998, 2007), Campos (2005, 2006, 2007, 2011, 2007) e Salles (2007) são exemplos de autores que pesquisam a temática.

na vida social e cultural da época. E era nesse contexto que a atuação dos pintores se tornava primordial para toda a produção pomposa que causava impactos visuais aos espectadores.

A história das associações religiosas leigas se confunde com a fundação de arraiais e vilas. Elas se tornaram uma potência com a ajuda de fundadores ricos, que se reuniam para a adoração dos santos devotos. Boschi (2007) observou, em suas pesquisas, por exemplo, que as novas vilas, como a de São João del-Rei e Vila Rica, já possuíam as associações religiosas leigas funcionando desde 1711. As associações antecederam à instauração do Estado e da Igreja como instituições na Capitania. Isto é importante para compreendermos a fundação das vilas e entendermos como a sociedade colonial se organizou em torno da religiosidade muito antes da máquina administrativa.

Na Capitania de Minas, o Padroado Régio teve grande influência na organização social, política e econômica da região. Ao falarmos da História da América Portuguesa, não há como fazê-lo se não falarmos da relação estabelecida entre Igreja e Estado Português, ou seja, do Padroado. Pelo regime do Padroado, a Igreja concedia ao Estado – “oficialmente católico” – o direito de protegê-la e, a seu serviço, converter os infiéis. Nesse arranjo, frequentemente as atribuições e os procederes do Estado se confundiam com aquilo que deveria ser da alçada da Igreja e vice-versa (Medeiros, 2017). Segundo o *Dicionário do Brasil Colonial (1500–1808)*, o [Padroado] é a “[...] expressão prática do colonialismo em termos de instituições religiosas” na medida em que a Coroa usufruía do direito de arrecadar o dízimo devido à Igreja, bem como “[...] o direito de indicar todos os cargos eclesiásticos, inclusive o de Bispos” (Vainfas, 2001, p. 466).

Boschi (1988), no livro *Os leigos e o Poder: associações religiosas leigas e política colonizadora em Minas Gerais*, informa que, durante a primeira época colonial, o Padroado Régio permitiu que os leigos, ou seja, os colonos não ordenados, participassem ativamente da vida religiosa e da administração das paróquias. Os leigos exerciam funções como juizes, procuradores, tesoureiros e administradores das associações religiosas leigas.

Podemos notar, portanto, por vias historiográficas, que as associações religiosas leigas instaladas nos arraiais e nas vilas de Minas Gerais possibilitaram o desenvolvimento cultural e social, oferecendo aos confrades um espaço para que pudessem compartilhar suas incertezas e dificuldades terrenas e dinamizassem a organização do culto católico no vasto território da Capitania.

A importância dessas associações se deve ao papel relevante que ocuparam no desenvolvimento da história e da religião na América Portuguesa. Dentre os seus mais variados objetivos estavam a devoção aos santos e à santa Igreja Católica e a angariação de fundos para a manutenção dos espaços destinados à adoração do sagrado. Em uma região profundamente marcada pela escravidão e pela mestiçagem, os grupos associativos ganharam contornos para que fossem aceitos pelos agremiados. As vilas e arraiais que mantinham suas associações religiosas leigas eram, em princípio, compostas somente por homens brancos e ricos, reforçando a pureza de sangue e o *status* social do agremiado, como as ordens terceiras. Segundo Boschi (2007),

Quanto às ordens terceiras, cabe destacar o fato de serem elas agremiações calcadas na perfeição da vida cristã de seus membros. Embora vivendo no *seculum*, os terceiros se vinculam a uma ordem religiosa, da qual extraem e adaptam regras para o exercício da vivência cristã no mundo. Ademais, a existência dessas entidades está sujeita ao beneplácito dos gerais ou dos provinciais das respectivas ordens religiosas. Vale lembrar que, pelo menos no cenário aqui abordado, a admissão em seus quadros sociais se realizava mediante a aplicação de critérios mais rigorosos do que os praticados na constituição das associações religiosas leigas e confrarias. A considerar, ainda, que integrar tais quadros significava adquirir ou reforçar o status social do agremiado. Ou seja, via de regra, as ordens terceiras se caracterizavam por ser associações compostas pelas camadas mais elevadas da sociedade da Capitania (Boschi, 2007, p. 62).

A demonstração do poder financeiro das ordens terceiras³⁴ era visível, a julgar pela realização das celebrações exuberantes mesmo quando o ouro já não era o principal produto econômico. A rivalidade era o ingrediente necessário para as festas deslumbrantes, o que influiu na grandeza da arquitetura religiosa tradicional. A construção de uma igreja despertava, na outra ordem, o interesse de realizar um templo maior e mais bonito. E, nessas disputas, os pintores tiveram seu ganho, conquistando oportunidades cada vez maiores de arrematação de trabalhos.

Boschi (1998) e Campos (2007), por seu turno, destacam que as festas das associações religiosas leigas tinham um importante papel na construção da identidade religiosa e cultural dos negros e mulatos livres em Minas Gerais. Segundo os autores, as festas em homenagem aos santos negros eram momentos de afirmação da identidade étnica e de resistência cultural, em um contexto de opressão e exclusão social.

³⁴ Datas das patentes das Ordens mineiras: Vila Rica (1746), Mariana (1748), Conceição do Mato Dentro (1757), Caeté (1783), Santa Bárbara (1805), Gaspar Soares (1818), Tejuco (1766), Vila do Príncipe (1782), São João del-Rei (1740), São José del-Rei (1820) (Boschi, 1998).

Ávila (2003), em *As Festas do Triunfo em Minas Gerais: poder e devoção no século XVIII*, fala da relevância do papel da identidade cultural e religiosa da população local. Um exemplo dessas pomposas festas realizadas nas Gerais, e que contou com diversos artistas que se deslocaram de diferentes localidades para trabalhar, foi a ordenação do bispo de Mariana, no século XVII²⁷: momento oportuno também para que os artistas desempenhassem seus ofícios. Segundo Ávila:

Os artistas que trabalhavam nas festas, em sua maioria, eram modestos e desconhecidos. Não deixavam suas assinaturas nas obras realizadas, já que o que interessava era o conjunto do evento, e não a assinatura de um artista. Para esses artistas, as festas eram uma oportunidade de trabalho, e muitos se dedicavam exclusivamente a essa atividade, aprimorando sua técnica e ganhando experiência com o tempo (Ávila, 2003, p. 39).

A dimensão da religiosidade das festas foi uma preocupação da Coroa Portuguesa no século XVIII: aliada aos interesses monárquicos, a religiosidade serviria como um meio bastante eficaz de controle social, tanto quanto a justiça temporal e o “governo político” nas localidades da Capitania.

Observamos também, nas agremiações, diferentes agrupamentos de pessoas que categorizavam os indivíduos por etnia e condição socioeconômica – traço dessa realidade sociocultural do século XVIII, marcada pela escravidão. A maioria da população, composta por negros, era proibida de frequentar as ordens terceiras. Quando isso foi autorizado, fundaram-se agremiações para pardos e negros, como a Irmandade Nossa Senhora das Mercês Crioula, na Vila de São José.

²⁷ A ordenação do primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz, na Capitania de Minas, aconteceu quando o Papa Bento XIV criou a Diocese de Mariana, em 25/04/1745, desmembrando-a da Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Campos (2007) também comenta sobre a Semana Santa e a dinâmica dos ofícios mecânicos e as atividades artísticas para confecção de imagens e peças sacras das festividades.

Figura 5 – Capela dos Pretos Crioulos de Nossa Senhora das Mercês – Vila São José



Fonte: Foto do autor (2021).

As associações religiosas leigas também atuavam como verdadeiras promotoras do assistencialismo³⁵. A sociabilidade praticada era mantida com as anuidades dos irmãos, rendas advindas de suas propriedades, juros de empréstimos feitos às autoridades, heranças em dinheiro, escravos ou terras que recebiam e, mesmo, com o auxílio do Estado.

Longe da Coroa Portuguesa e sem as ordens religiosas, as associações leigas exerceram grande funcionalidade social. “A irmandade era, não só associação religiosa, como também organismo de classe, e nisso reside sua ação singular no processo de evolução social, ocorrido durante o ciclo do ouro” (Salles, 1965, p. 98) – situação que a própria Coroa reconhecia e incentivava. Carvalho (1998) também discutiu a temática, aprofundando o debate, ao apresentar em seu artigo “Religiosidade Popular e Associações Religiosas Leigas em Minas Colonial” a importância das associações religiosas leigas como forma de organização e controle social nas Minas Gerais.

A presença de mulatos nos quadros das associações foi intensificada em diversas partes da Capitania em razão do crescimento dos cortejos. A tendência de incorporar os mais humildes, que não faziam parte das ordens terceiras, teve o apoio dos setores populares³⁶. Como nos apresenta Paiva (2001) em seu livro *Escravidão e Universo Cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716–1789*, as mesclas no âmbito religioso geraram pluralidade cultural, estabelecendo relações estratégicas para os escravizados com as associações religiosas leigas. O investimento feito nas suas habilidades e sentimentos,

³⁵ As associações religiosas leigas eram espaços onde, na maioria das vezes, se reuniam os que tinham semelhanças sociais, segundo o *Dicionário Histórico das Minas Gerais* (Botelho; Romeiro, 2018), que aborda o assistencialismo das associações religiosas leigas na prestação de auxílio aos seus irmãos, na assistência na fé e na filantropia.

³⁶ Paiva (2001, p. 181).

dentro e fora da religiosidade, propiciou que alguns fossem premiados pelos senhores com a alforria³⁷.

As encomendas de pinturas ilusionistas configuraram-se como dignificantes nas associações leigas dos escravizados e brancos. Para os pintores, representavam o reconhecimento e, para os irmãos leigos, a demonstração do seu poder de contratar um artista para trabalhos de artes sacras. As associações religiosas leigas eram os principais encomendantes³⁸ que contratavam os trabalhos na Capitania. Elas competiam entre si ao financiarem trabalhos de artes sacras, e a rivalidade era ingrediente permanente na realização dos eventos religiosos³⁹.

A relação estabelecida entre os artistas e as associações leigas não era apenas de natureza econômica, mas também de influência artística e ideológica. Os pintores, em sua maioria, eram membros de associações religiosas leigas ou de ordens terceiras, que tinham uma forte devoção e uma identidade religiosa própria. Eles recebiam orientações e inspirações das ordens religiosas (como os missais e as gravuras) para criar suas obras, que refletiam os valores e os dogmas da Igreja Católica, mas, também, as particularidades e aspirações das comunidades locais. A liturgia católica era, então, apropriada e seguida a rigor na criação das obras. Muitas vezes, as associações religiosas leigas tinham preferências específicas em relação ao estilo artístico ou às cores utilizadas nas obras de arte religiosas. Assim, a pintura mineira do século XVIII é produto de uma interação complexa e dinâmica entre os artistas e os seus patronos religiosos, que resultou em uma arte original e não plagiada, mas também influenciada por diversas fontes e tradições. Campos (2007), Fonseca (2020) e Santiago (2009) destacam o papel das gravuras, bíblias e missais como fontes de inspiração para os artistas e aqueles que produziam pinturas para as festividades.

O interior dos templos e toda a sua ornamentação de arte religiosa constituíram os recursos sensoriais amplamente utilizados pela Igreja para captar a atenção do fiel e ferramentas persuasivas para a educação do súdito cristão.

³⁷ No livro *Escravidão e Universo Cultural na Colônia* (Paiva, 2001), o pesquisador aborda as relações sociais estabelecidas entre homens e mulheres escravizados com os seus senhores no cotidiano das Minas Gerais, em um regime de dominação e resistência ao escravismo da América Portuguesa e suas diferentes temáticas.

³⁸ Nesta pesquisa, utilizamos a nomenclatura de Araújo (2013) para mencionar homens que se vinculam às associações religiosas leigas do período e que foram os principais financiadores das obras sacras da Capitania de Minas.

³⁹ Aguiar (1997), no seu artigo, revela-nos o ambiente conflituoso vivenciado entre párocos e associações religiosas leigas que disputavam as contribuições dos fiéis na Capitania de Minas.

Em Vila Rica, encontra-se a Igreja de São Francisco de Assis, fundada em 9 de janeiro de 1746. Dez anos depois de sua fundação, já contava com mais de mil adeptos. Desde 1751, os irmãos leigos se reuniam também na Matriz de Antônio Dias, onde também realizavam os atos religiosos da Ordem Franciscana (Souza, 2015; Bastos, 2009). A grandiosa associação religiosa leiga, segundo Mello (2013, 2014), possui a têmpera sobre madeira elaborada por Manoel da Costa Athaíde, entre 1801 e 1812. A Ordem Terceira de São Francisco de Assis, por ter sido pioneira na Capitania, gozou de privilégios, como, por exemplo, o de fundar “presídias” – espécies de filiais ou vice comissariados – em diversas freguesias. Pelo “Estatuto Particular” e primando pela moral, a ordem tinha a preocupação com a limpeza de sangue e de costumes como forma de selecionar os homens que estavam aptos a receber o “santo hábito”, ou seja, a vocação sacerdotal e religiosa.

Figura 6 – Igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica



Fonte: Foto do autor, visão frontal da igreja (2021); Gravura em nanquim (Gustavo Bastos, 2022), para a presente tese.

Segundo Sousa (2015), o estabelecimento das ordens terceiras nas Minas foi fruto do intenso fluxo populacional devido às descobertas auríferas. As ordens consolidaram sua formação no século XVIII em cinco localidades – Vila Rica, Mariana, Tejuco, São João del-Rei e Conceição do Mato Dentro – e, através das presídias, em quase todas as localidades das Minas. Especificamente, a Igreja de São Francisco de Assis em Vila Rica recebeu diferentes artífices, que trabalharam também em outras localidades da região para a execução de trabalhos.

A relevância histórica dessa igreja remonta à trajetória de vida de São Francisco de Assis⁴⁰ e da historiografia do edifício. Os desdobramentos para o exame dessa “fábrica arquitetônica” sinalizam que diversos artífices foram identificados, nominalmente, em documentações referentes às obras realizadas na igreja. Os profissionais que ali trabalharam nos permitem entender melhor quem eram os mestres artífices envolvidos nos processos da construção, a circulação dos saberes e as fontes iconográficas que circularam pela Capitania de Minas.

Erguida em Vila Rica, a Igreja de São Francisco prima pela qualidade artística e ao usar os preceitos da arte, ou seja, as regras de proporcionalidade e simetria em toda a sua edificação é considerada como um dos ícones máximos da arquitetura colonial na América Portuguesa. Obra elaborada por Antônio Francisco Lisboa⁴¹, apresenta também os trabalhos de pintura e douramento do teto da capela-mor de João Batista de Figueiredo; e pintura e douramento da capela-mor, incluindo barrados imitando azulejos e provavelmente os painéis a óleo das partes laterais, realizados por Manoel da Costa Athaíde (1801–1812)⁴².

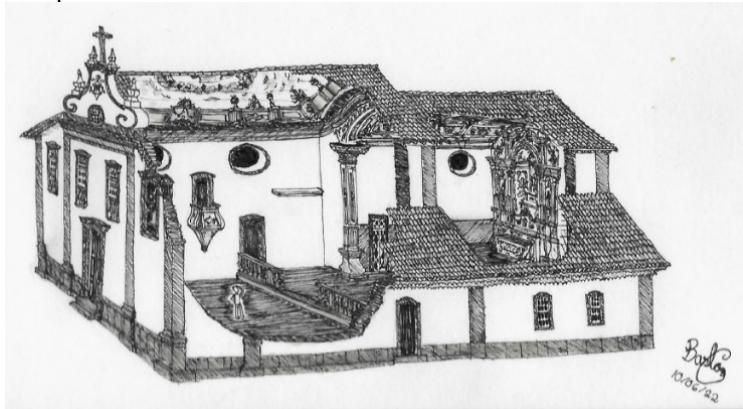
Em São José foram construídas, entre outras, a Capela dos Pretos Crioulos de Nossa Senhora das Mercês e a Capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho. A Irmandade da Mercês, no século XVIII, não registrou a data de sua edificação. Ela era reservada, principalmente, aos pretos nascidos na América Portuguesa e aos mulatos. No século XIX, tornou-se uma importante agremiação leiga. Na Capitania de Minas, mostrou-se extremamente popular, estando presente em todas as vilas. No fim do século XIX, o Bispo de Mariana, Dom Antônio de Sá e Benevides, elevou a Irmandade à Arquiconfraria, título que ostenta até hoje, sendo a única irmandade do século XVIII sobrevivente em Tiradentes.

⁴⁰ Cf. Le Goff (2001).

⁴¹ Cf. (Bastos, 2009, p. 298-405). Sua tese *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711–1822)* analisa de forma detalhada a arquitetura da Igreja de São Francisco de Assis no seu capítulo IV.

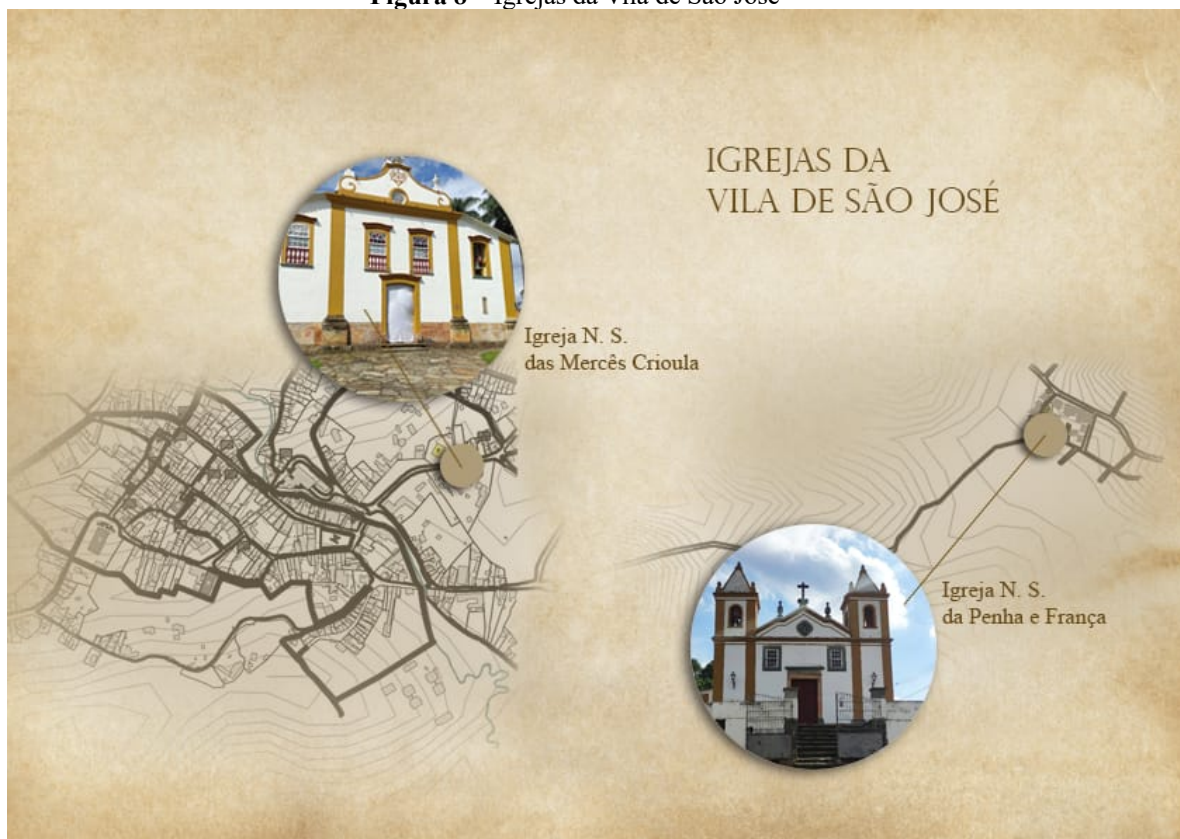
⁴² Consultamos o *Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*, da Fundação João Pinheiro (FJP); dentre os materiais disponíveis na Biblioteca Digital do Estado de Minas, há informativos sobre o planejamento, a conservação e a organização urbana de Ouro Preto. O documento, sem páginas numeradas, aborda no item 2.3 um rol de artífices e a datação dos trabalhos realizados na Ordem Terceira de São Francisco.

Figura 7 – Capela dos Pretos Crioulos de Nossa Senhora das Mercês da Vila de São José



Fonte: Gravura em nanquim (Gustavo Bastos, 2022), para a presente tese; Foto do autor (2021).

Na Vila de São José, o pintor Manoel Victor de Jesus realizou duas pinturas, sendo a primeira na Capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho (1787); e a segunda, na Igreja de Nossa Senhora das Mercês (1824), na própria Vila de São José. O artista elaborou pinturas na Igreja Nossa Senhora da Penha de França, Prados, situada a aproximadamente 7,1 quilômetros da Igreja das Mercês.

Figura 8 – Igrejas da Vila de São José

Fonte: Elaborado por Leopoldo de Morais Bueno (2023), para a presente tese.

A seleção das pinturas para as análises, nas igrejas da Vila de São José, deve-se à execução do mesmo tema dos tetos, em espaços distintos, com diferentes empregos da técnica da perspectiva. Segundo Silva (2018), as trajetórias artísticas de Manoel Victor de Jesus e de José Joaquim da Natividade se conectaram não só na elaboração de pinturas, mas na relação com uma possível escola artística, fundada na Comarca do Rio das Mortes, entre os anos de 1785 e 1841 com outros pintores na realização de trabalhos nas associações leigas. Tais indícios reforçam o diálogo e a troca de conhecimento entre esses dois artistas, bem como a atuação dos pintores como mediadores culturais na região.

Figura 9 – Capela de Nossa Senhora da Penha de França do Bichinho

Fonte: Gravura em nanquim (Gustavo Bastos, 2022), para a presente tese; Foto do autor (2021).

A atuação de Joaquim José da Natividade em regiões ao sul de Minas garantiu a sua movimentação por diversas igrejas da Comarca do Rio das Mortes e nos encontros sociais promovidos com a família Junqueira. Os trabalhos do artista, na Vila de São João del-Rei, foram realizados na capela – Igreja São Miguel Arcângelo – em que os primeiros membros da família Junqueira se casaram, em 1758, na fazenda da família, a uma distância de aproximadamente 50 quilômetros da vila. João Francisco, natural de São Simão Junqueira, Portugal, chegou à Comarca do Rio das Mortes no século XVIII e requereu sesmaria em Campo Alegre, na freguesia de Carrancas, em 1769. Não existem documentos que atestem suas atividades antes do casamento com Helena Maria do Espírito Santo, em 16 de janeiro de 1758, na referida capela, curada da paróquia de Nossa Senhora do Pilar da Vila de São João del-Rei (Azevedo, 2008). Os trabalhos de Joaquim José da Natividade nesse local demonstram a devoção a São Miguel Arcanjo dos proprietários da fazenda, como também a criatividade do artista na ornamentação da igreja. O pintor possivelmente executou a pintura da capela no período em que residia na localidade, por volta de 1800 a 1805.

Figura 10 – Fachada e visão lateral da Igreja São Miguel Arcângelo



Fonte: Fotos do autor (2021).

Ao que tudo indica, nos estudos de Andrade (2014), Azevedo (2014), Oliveira (2011)⁴³ e Silva (2018), há evidências de que Joaquim José da Natividade tenha iniciado a aproximação com a família Junqueira em igrejas como as de São Tomé das Letras, Carrancas e Baependi⁴⁴, garantindo assim trabalhos artísticos em diversas localidades, conforme destacaremos no Capítulo 3 sobre a trajetória do artista.

As atividades artísticas de Joaquim José da Natividade evidenciam-se pelo deslocamento do eixo econômico da Capitania para a região da Comarca do Rio das Mortes. Em razão da fertilidade de suas terras e figurando como centro de comércio em expansão, a região acabou por incorporar a mão de obra escrava excedente, oriunda das áreas mineradoras em processo de exaustão.

⁴³ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira escreveu um artigo sobre as atribuições de Natividade na Capela do Cajuru em São João del-Rei, publicado no livro *Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* (2011). A pesquisadora analisa as características estilísticas e iconográficas das pinturas da capela, atribuídas ao pintor Natividade, um dos principais artistas do século XVIII em Minas Gerais. Ver também Santos Filho (1982/1983, 2012).

⁴⁴ Um dos integrantes da família Junqueira era o padre Francisco Antônio Junqueira, religioso, membro relevante para essa família, que já ocupava espaços de poder. O padre foi um dos signatários pela instalação da Vila de Santa Maria de Baependi, em 1814, e possivelmente manteve relações com Joaquim José da Natividade para a produção de pinturas religiosas no teto da igreja da mesma localidade (Andrade, 2014, p. 217).

1.4 Imagem: tradução do texto sagrado e objeto de devoção

O nosso objeto de estudo, como se percebe, traz as marcas do contexto religioso. Após a Reforma e a Contrarreforma, a Igreja tentou impedir a expansão do protestantismo. Segundo Pifano (2011), o Concílio de Trento (1545–1563) foi um concílio disciplinar, cujo objetivo era reforçar normas, regras, ressuscitando concílios anteriores e figuras proeminentes como, por exemplo, o Papa Gregório Magno (591–604).

O Concílio de Trento, referindo-se à orientação dos fiéis católicos, determinava, na sessão XXV, que os bispos instruissem os católicos na fé, usando pinturas e/ou cópias que expressassem os mistérios da redenção; as imagens teriam por função instruir, animar e regular a vida dos fiéis. Essas determinações tridentinas, na Igreja Católica na América Portuguesa, foram incorporadas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, aprovadas pelo Sínodo Diocesano de 1707 e publicadas em 1719.

As Constituições de 1719 e as regras que regulamentaram o uso de imagens estão intimamente relacionadas com o estudo das ordens religiosas. A Primeira Constituição do Arcebispado da Bahia, promulgada pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, foi uma compilação de normas eclesásticas que regiam o funcionamento da Igreja Católica na Bahia e no restante da América portuguesa. Os ordenamentos incluíam, dentre outras normas, o uso de imagens nas igrejas, procissões, e o uso nas casas dos fiéis. A constituição afirmava que as imagens deveriam ser dignas, não excessivamente ornamentadas ou nuas. Os fiéis deveriam também respeitar e dedicar reverência às imagens e evitar qualquer forma de abuso ou superstição. A constituição também proibia a exibição de imagens falsas, defeituosas ou inadequadas e a venda ou troca de dinheiro ou outros objetos.

A sessão XXV do Concílio de Trento reafirmou as devoções, formas de representação, de religiosidade e comportamentos e, especialmente, “[...] todos os modelos de expressões nas artes, como decoração e iconografia apregoadas e adotadas na arquitetura, escultura, talha, pintura, ourivesaria, mobiliário, azulejaria, afresco” (Constituições, 1719, p. 167). Foi o Concílio de Nicéia (787) que normatizou o uso das imagens da Igreja em suas cerimônias⁴⁵. Podemos perceber que, desde o papa Gregório Magno, há preocupação da Igreja no que se refere às artes quanto à sua função educativa.

⁴⁵ O objetivo principal desse concílio foi defender a veneração das imagens sagradas, que havia sido proibida pelo imperador bizantino Constantino V e seus sucessores. Os padres conciliares reafirmaram a importância da tradição eclesástica escrita e não escrita como fonte de fé e disciplina da Igreja. Eles

A máxima do Papa Gregório Magno, *ipsis litteris*, “Ler nas paredes o que se escreve nos livros”, era perceptível na exposição permanente das imagens na arquitetura religiosa e na eficácia dos sermões persuasivos. O magistério da Igreja, exercido pelos pregadores, atrelados aos aportes iconográficos, criou um repertório teatral que hipnotizava a atenção do fiel, estimulando os sentidos e sensibilidades. O ver e o ouvir foram eleitos os principais sentidos a serem trabalhados durante as celebrações. A contemplação das imagens tornou-se uma experiência completa, quando acrescida de explicações do clero como um reforço à imagem (Burke, 2004)⁴⁶. O espetáculo também alcançava os sentidos, como o cheiro do incenso e a repetição das preces. O exercício dos sentidos e a representação do divino garantiam às imagens atravessar os espaços físicos dos templos, sendo reverenciadas em todas as formas de sentir e rememorar, como é destacado por Argan (2004) no livro *Imagem e Persuasão*:

O principal objetivo da imagem é induzir no fiel estado de ânimo e atitude modesta e humilde que ele deve assumir ao dirigir-se a Deus. A imagem começa a fornecer no modelo de comportamento. A imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo idealizando vagamente a um belo que remete a uma tradição de beatitude; precisa minuciosamente os seus principais atributos, descuidando de outros particulares; reduz o ambiente a poucos elementos que aludem a vida terrena e atual morada Celeste dos Santos, e por isso as cores e iluminação, igualmente genéricas, são afinados com o tema de modo vago, visando antes a influenciar o sentimento do devoto que fixar a imagem numa estrutura formal (Argan, 2004, p. 103).

Segundo Pifano (2011), com a perspectiva da imagem devocional, a Igreja procurava estratégias de evangelização que respondessem aos ataques promovidos pela Reforma Protestante. Com vistas a persuadir o fiel, as pinturas e os sermões criaram o cenário perfeito para uma experiência de fé dentro e fora dos templos. O artifício da imaginação e da fantasia, da dramatização e teatralização presentes nas esculturas e pinturas revelou-se potente ferramenta para construir os discursos e interesses, bem como o poderio da Igreja (Baeta, 2012). O espetáculo das imagens, músicas e sermões atingia o povo com a finalidade de “ensinar a ver e ler” as imagens, sob a ótica dos interesses da Igreja e do Estado. Além disso, as Constituições do Arcebispado da Bahia estabeleceram

também invocaram o testemunho de concílios anteriores e figuras proeminentes da história cristã, como, por exemplo, o Papa Gregório Magno (591–604), que foi um defensor do culto dos santos e das relíquias (Pifano, 2011).

⁴⁶ Peter Burke, em seu livro *Testemunha ocular – história e imagem* (2004), aborda uma análise histórico-social das imagens. Não se trata de uma análise técnica, mas uma busca por caminhos para revelar ao leitor que as imagens não são nada inocentes. Coberta de signos e significados, a imagem dialoga com a história.

que as imagens e outros objetos de arte sacra deveriam ser produzidos com materiais de qualidade, e que a iluminação das igrejas deveria ser cuidadosamente planejada para realçar a beleza dos ornamentos⁴⁷.

A arte sacra nas Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, seguiu as prerrogativas das normatizações eclesíásticas. Minas Gerais, tornou-se uma rica e expressiva localidade de patrimônios culturais na América Portuguesa⁴⁸. As igrejas e capelas construídas nesse período revelam a criatividade e a habilidade dos artistas que trabalharam na ornamentação dos espaços sagrados. Entre as principais técnicas utilizadas pelos artistas mineiros, destacam-se a talha, a pintura, a escultura e o douramento. A pintura utilizou a técnica de aplicar cores sobre uma superfície plana, geralmente tela ou madeira, criando imagens que representam cenas religiosas ou simbólicas. Nas Gerais, as pinturas receberam características singulares, referentes ao uso de cores vivas, pelo contraste entre luz e sombra e pela expressividade dos personagens (Campos, 2007).

Esses elementos são algumas das características que as imagens necessitavam apresentar para que fossem consideradas ilusionistas. Os recursos, dominados por um grupo de artistas e englobados sob a denominação de técnica da perspectiva, foram amplamente difundidos nos séculos XVIII e XIX e aproveitados pela Igreja como uma ferramenta de evangelização. Segundo Mello (2013), os pintores ilusionistas da Capitania de Minas se inspiravam nas obras dos mestres italianos, a exemplo de Andrea Pozzo⁴⁹, e utilizavam técnicas de luz e sombra, cores e formas para criar ilusões de ótica.

O interesse da Igreja Católica pelas artes ilusionistas pode ser compreendido no contexto histórico do século XVIII, marcado pelo movimento intelectual do Iluminismo. A Igreja Católica buscava reafirmar seu poder e sua influência diante das ideias iluministas que ameaçavam sua autoridade e sua doutrina. Nesse sentido, o catolicismo impulsionou a arte sacra como forma de expressar a sua fé e de impressionar os fiéis com imagens e símbolos que remetiam ao sagrado. Da escultura à pintura, foi incorporada uma

⁴⁷ “...mandamos que em cada uma das igrejas de nosso arcebispado haja precisamente ornamentos e móveis para se celebrar com decência e limpeza.”, (Constituições, 1719, p. 272-273).

⁴⁸ Campos (2005, 2006, 2011).

⁴⁹ Andrea Pozzo foi um pintor e arquiteto italiano conhecido por seus trabalhos em perspectiva, principalmente em igrejas barrocas. Escreveu dois tratados de arquitetura e pintura que influenciaram muitos artistas na Europa e na América Portuguesa. Um desses artistas foi José Coelho de Noronha, escultor português que trabalhou como garimpeiro no século XVIII. Noronha possuía uma biblioteca de livros de arquitetura, inclusive os de Pozzo, que serviram de modelo para suas esculturas em ouro para igrejas mineiras. A presença do tratado de Andrea Pozzo em Minas Gerais revela a circulação dessas novidades culturais e artísticas entre o reino e as colônias. A capacidade dos pintores locais e artesãos na adaptação dos modelos europeus às condições e exigências da região é alvo de relevância para a pesquisa.

ornamentação de diferentes objetos que visavam atrair os fiéis, mostrando-lhes o poder de Deus⁵⁰.

A arte sacra era caracterizada pelo uso de elementos ilusionistas, como a perspectiva, luz e sombra, cores e formas. Esses elementos já criavam efeitos de profundidade, movimento e realismo nas obras. O objetivo da técnica era surpreender e encantar os fiéis, que, ao visualizarem as pinturas sacras, seriam tocados por emoções e sentimentos.

Figura 11 – Manoel da Costa Ataíde. Forro da Sacristia, 1794–1804



Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Mariana/MG. Acervo: Adalgisa Arantes Campos.

A arte ilusionista na América Portuguesa cristalizou-se no cotidiano da sociedade colonial como uma eficaz comunicação das práticas religiosas. Especialmente no contexto crescente da produção e circulação das imagens, no século XVIII e século XIX, a Igreja buscou uma linguagem direta para alcançar as sensibilidades dos fiéis. O objetivo era a formação religiosa dos indivíduos segundo os exemplos dos santos. Utilizavam uma

⁵⁰ Lee (2014), Salles (2007) e Santiago (2009).

linguagem própria, com sistemas, técnicas e estratégias que ultrapassavam o limite do visto. A mensagem dos sermões, reforçada pelo uso das imagens, atingia em cheio as mentes das pessoas, que, por meio dos exemplos bíblicos, tentavam reproduzir esses comportamentos na vida cotidiana.

O uso e poder das imagens nas Minas Setecentistas assumiu a reverência e o vislumbre dos olhares de quem frequentava os templos. Imagens úteis para um teatro de imagens aos observadores. Aos súditos cristãos capturados pelo olhar, esse uso possibilitou que se lesse nas imagens o que estava nas sagradas escrituras, apostando no olhar como via mais fácil de compreensão. A importância das imagens cristãs funcionava como comunicação e expressão da fé, bem como os diferentes níveis de leitura e interpretação das imagens feita pelos indivíduos. As diferentes pinturas possibilitaram uma narrativa dos santos e contribuíram para mediar o obstáculo imposto pelas celebrações em latim.

Ordenamos e mandamos que em todas as igrejas deste Arcebispado **se digam as Missas em latim, e não em outra língua vulgar**, como se costuma em algumas partes; e que os Párocos e Vigários lhes ensinem aos seus fregueses os mistérios da Missa, e o que nela se contém, para que com mais devoção a ouçam (Constituições do Arcebispado da Bahia, 1719, Livro 1, Título XII, parágrafo 1, grifo nosso).

As imagens suprimiram o entendimento de uma celebração pouco compreensível para uma grande maioria de iletrados. Parte desse êxito se deveu aos pintores, que se apropriaram das orientações expressas pela pedagogia cristã. Detentores da técnica, eles criaram representações bíblicas e compreensíveis que atendiam às prerrogativas eclesiásticas.

As imagens também são temas de pesquisas dos historiadores da arte como Baxandall (1991) e Freedberg (1995). Os autores dedicaram-se aos estudos das relações entre as imagens e a cultura, a sociedade e a psicologia. Os trabalhos discutem as respostas psicológicas dadas à arte, os comportamentos dos espectadores e as interações diante das imagens:

A sua importância reside no fato de aceitar como inquestionável o poder que as imagens exercem – a ponto de acreditar que podem afetar até (ou talvez especialmente) os mais novos, e afetá-los não só emocionalmente, mas de formas que têm consequências fatais (Freedberg, 1995, p. 13).

As imagens despertavam emoções, desejos e medo nos espectadores. A Igreja Católica fez uso das imagens como estratégia útil para as práticas religiosas. Isso nos leva a pensar no poder das imagens na América Portuguesa, que assumiram diferentes propósitos, além do devocional. A devoção aos santos lembraria aos fiéis os exemplos de virtude e santidade que aqueles deixaram para despertar o amor e admiração⁵¹. Outro propósito desse uso indicado pela historiografia é que a representação do sagrado perpassava a devoção, mas foi também utilizada como um diferencial de “qualidades” pelas associações religiosas leigas e um sentimento de superioridade e distinção social.

Figura 12 – Manoel da Costa Ataíde. Nártex da capela, pintura, 1801–1812



Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto/MG. Fotos: Adalgisa Arantes Campos.

Podemos também entender a visão de Michael Baxandall, historiador da arte, sobre a abordagem da história social da arte, em que se busca compreender as imagens como produtos de contextos históricos específicos, marcados por convenções culturais, interesses econômicos e hábitos cognitivos. Baxandall (1991), em seu livro *O Olhar Renascente: pintura e experiência na Itália do Quattrocento*, propõe o conceito de “olho do período” para explicar como os artistas e os espectadores do Renascimento italiano viam e interpretavam as imagens, de acordo com as suas experiências cotidianas, que envolviam desde o comércio até a religião. Ele também explora as relações entre os artistas e os encomendantes, mostrando como os contratos, as negociações e as expectativas influenciavam na produção e na recepção das obras de arte.

⁵¹ A memória dos santos pode ser representada diariamente sob os nossos olhos e estimulam a devoção pelo ver e ouvir (São Tomás de Aquino, 1980, p. 123), conforme a doutrina católica da comunhão dos santos e na autoridade da Igreja para afirmar que as imagens sagradas são instrumentos de culto, e não objetos de idolatria.

Haskel (1997) promove análises das obras de arte da sociedade italiana e discute a relação dos artistas e seus encomendantes no período. O cruzamento de fontes documentais permitiu ao pesquisador identificar que as obras de arte foram influenciadas pelos interesses, pelo gosto e pelo espírito da época no âmbito religioso. Notamos esse mesmo movimento na Capitania de Minas do século XVIII. As obras sacras encomendadas pelas associações religiosas leigas buscavam incorporar elementos da cultura local, criando uma consciência de qual seria o modelo ideal a ser vivenciado pelo fiel. Outros traços que marcam o uso das imagens são a opulência e a miséria, fé e pecado, assim como a paisagem, a flora, os objetos e os traços dos negros e dos mestiços, alcançando um caráter original e singular.

Entre os diversos símbolos religiosos que compunham o universo artístico, destacam-se aqueles descritos no artigo “Arte Sacra no Brasil Colonial” (Campos, 2011), em que se descrevem os significados dos símbolos para a Igreja Católica, tais como o silício, o chicote e a vestimenta, que recordam a constância da penitência na cultura católica. Souza (2015) já apresenta outros elementos, representados com as cores marrom e cinza – que traduzem os sentimentos da penitência, solidão, austeridade e oração e do sofrimento por causa do pecado original –, que marcam o distanciamento de Deus.

Figura 13 – Manoel da Costa Ataíde. Forro da Sacristia, 1794–1804



Fonte: Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Mariana/MG.
Foto: Adalgisa Arantes Campos.

O mundo celestial é representado com paletas coloridas em azul, branco e vermelho; nesta obra, os anjos são representados em cima de uma nuvem com essas cores. São detalhes selecionados pelos pintores que tornam sua obra única, uma vez que recebiam modelos de gravuras em preto e branco, que circulavam no universo católico, e o colorido adicionado vinha expressar com maior vivacidade os traços individuais do artista. O esforço dos pintores em apresentar a dualidade entre o espiritual e o carnal, entre o pecado e a pureza e entre a dor e a felicidade, por meio das cores, demonstrava a criatividade ao finalizarem seus trabalhos. Embora as pinturas apresentem traços que estão longe de revelar quais as concessões e os conflitos, as perseguições e o reconhecimento experimentados por esses artistas, podemos entender que as imagens expressam caminhos complexos e que fogem à nossa compreensão e interpretação.

Na América Portuguesa, a dinâmica educativa ganhou contornos especiais para os pintores, pois o cenário da prosperidade aurífera e a obtenção de patentes militares eram caminhos de ascensão social e econômica utilizando seus talentos para alcançarem reconhecimento e prestígio.

1.5 Pintores: mediadores culturais

A História da Educação tem estudado diferentes modalidades da educação na América Portuguesa nos séculos XVIII e XIX. Trata-se de um período em que nem sempre a educação esteve vinculada a uma instituição. Por esta ótica, entendemos a análise das atividades artísticas, no século XVIII e no século XIX, como educação não escolarizada, que é resultado da observação e experimentação diária, necessária para o aprendizado de um determinado ofício. A prática da pintura é considerado na pesquisa um evento educativo, promotor de um domínio de um método que facilitava e acelerava o desempenho das atividades dos artistas. A arte da pintura não constituía apenas uma entrega de um trabalho a uma associação religiosa, mas gerava uma cadeia de eventos que demonstravam práticas advindas dos ateliês e as trocas de saberes. Ela pode ser compreendida também como um esforço pessoal que surgiu das interações coletivas entre os pares⁵².

⁵² Os pesquisadores Baeta (2012) e Boschi (2006) destacam a originalidade e a criatividade dos artistas mineiros, que souberam explorar os recursos naturais e humanos da região adaptando as referências europeias à realidade local. O livro *O Barroco Mineiro* (Boschi, 2006) também apresenta alguns dos principais representantes do barroco mineiro, como Aleijadinho e Manoel da Costa Athaide, e suas obras mais emblemáticas, como as igrejas de Ouro Preto e São João del-Rei.

As práticas de escolarização eram geralmente associadas às instituições religiosas, tais como colégios e seminários. Essas instituições recepcionavam os filhos dos colonos de acordo com sua condição econômica. Na Capitania de Minas, a presença das instituições religiosas não era marcante, uma vez que foram proibidas pela monarquia. Segundo Fonseca (2020), outras relações com o ensino-aprendizagem se consolidaram nas regiões mineradoras, principalmente por práticas não escolarizadas, como as profissões e instrumentos que os filhos herdavam dos seus genitores. As práticas religiosas e os ofícios mecânicos, para a grande maioria da sociedade, foram as alternativas civilizatórias ofertadas pelo Estado e pela Igreja Católica.

Nesse contexto, ao falarmos de educação não escolarizada, dedicamos nossa atenção para os pintores, para a arte de fazer pintura. Fomos despertados para olhar o universo da pintura e entender as dinâmicas que tratavam dos eventos educativos promovidos por esses artistas, bem como as práticas do cotidiano utilizadas para o aprendizado dessa profissão⁵³.

Os pintores que analisamos situavam-se em um contexto em que, devido às ausências de instituições consolidadas, exerciam sua profissão em função do sustento e sobrevivência. Geralmente o ofício era herdado no seio familiar. Manoel da Costa Athaíde, por exemplo, é considerado, segundo os documentos do herdeiro do labor do seu pai, tanto pintor como proveniente da carreira militar – diferentemente de Joaquim José da Natividade e Manoel Victor de Jesus, sobre os quais não há garantias documentais que demonstrem que o talento fora incentivado pelo ofício dos seus parentes mais próximos.

Embora não seja possível afirmar que todos os pintores tenham herdado dos seus familiares a influência da atividade profissional, os artistas seguiram a tríade da sociedade colonial para alcançar trabalhos e reconhecimento. Trilharam o aprendizado dos segredos da pintura com alguém que dominava a arte, aproximaram-se das associações religiosas leigas para arrematar trabalhos e alcançaram o reconhecimento social com a conquista de patentes militares. Esses ingredientes foram essenciais para a distinção social, segundo pesquisas de Araújo (2013), Azevedo (2014) e Silva (2012, 2018).

A discussão que propomos perpassa esse contexto social e coloca os pintores em outro prisma de observação, ou seja, o da ação desses sujeitos como mediadores culturais. O contínuo deslocamento entre as localidades promoveu a troca de saberes e permitiu que

⁵³ As produções de Thaís Nívia de Lima e Fonseca e do grupo de pesquisa Ceibero indicam caminhos para os estudos de práticas não escolarizadas e os eventos educativos do Período Colonial.

a técnica da pintura fosse pulverizada em diferentes lugares de atuação. A prática nas oficinas possibilitou a fusão dos saberes e o desenvolvimento de algo único, retratado nos tetos pintados por esses artistas. A pintura possibilitou a circulação de uma cultura religiosa e de um conhecimento expandido na colônia, algo pouco visitado pela historiografia⁵⁴.

A expressão artística em Minas Gerais, desde o século XVIII até o final do século XIX, está marcada por preconceitos em relação àqueles que executavam trabalhos manuais⁵⁵, daí a necessidade de reafirmação dos pintores em se desvincularem dos estigmas sociais, buscando o seu lugar social como mestres das pinturas. Esses indivíduos desempenharam um papel fundamental na construção de uma história, pois foram eles a permitir a circulação de saberes, práticas, valores e representações entre diferentes povos e regiões.

As trocas culturais na Capitania de Minas são identificadas, principalmente, entre os sujeitos, as figuras, os tratados e as ferramentas que facilitavam o fazer artístico e funcionavam como verdadeiras caixas de ressonância para que os saberes circulassem. Quer seja no contato com o outro ou por via de algum artefato, os saberes foram disseminados pelos artistas, possivelmente de forma oralizada. Não sabemos como foi o contato desses indivíduos com esses saberes, porém, é possível afirmar a sua existência. Segundo Mello (2014), os saberes circulavam de forma diversificada, por meio dos tratados de pinturas oriundos da Europa, pela transmissão oral ou de técnicas nas oficinas de pintura e pelas gravuras em livros religiosos. Ao deciframos fragmentos das culturas europeias e representá-las nas pinturas, responderam a demandas provenientes do Estado e da Igreja Católica.

Os conhecimentos específicos dos artistas e as trocas de saberes concorreram para a importância da regionalidade, na questão das ideias, técnicas e estilos desenvolvidos na Capitania de Minas. A circulação das ideias também é defendida por historiadores da arte, dentre eles, Gombrich (1999).

A imagem, como fonte de questionamentos e interpretações, foi discutida nas análises de Fonseca (2019), que aponta caminhos dos eventos educativos que acontecem pelo ato de ver:

⁵⁴ Os trabalhos a que nos referimos é composta por pesquisas como as de Santiago (2009), Araújo (2013), Martins (2017), Silva (2018) e Rodrigues (2020)

⁵⁵ Boschi (2006). Criou-se na América Portuguesa a hierarquização e a estratificação social entre os nativos e migrantes que exerciam profissões manuais.

Para a História da Educação esse é um problema de pesquisa sobre a possibilidade de **leitura das fontes visuais** como portadoras de concepções específicas de educação por meio da problematização do ver como prática educativa na sociedade colonial (Fonseca, 2019, p. 338, grifo nosso).

Em uma outra abordagem, Fonseca (2012) destaca a possibilidade de novos investimentos para uma pesquisa no campo da História da Educação. Vinculada aos trabalhos de Gruzinski sobre as práticas educativas presentes no cotidiano das sociedades no Período Colonial e a transmissão desses conhecimentos próximos desses cotidianos, afirma a autora:

Grandes eixos, contudo, podem ser orientadores do trabalho de pesquisa que leve em conta a presença dos mediadores culturais e dos processos de mestiçagem cultural, sob o ponto de vista da educação; produção e circulação de material escrito; circulação e apropriação de técnicas e tecnologias de produção; processos formais, escolarizados ou não de transmissão e circulação de saberes são dimensões presentes nas sociedades e implicam processos que podem ser considerados do ponto de vista educacional (Fonseca, 2012, p. 308).

Como vemos, Fonseca (2012, 2013) aborda as contribuições da obra de Serge Gruzinski e sua importância na pesquisa da História da Educação, uma vez que as aprendizagens se faziam em meio às diferentes formas e leituras⁵⁶. Os artistas, em poder de figuras e livros que circulavam nas diferentes localidades, realizaram trabalhos e tiveram a oportunidade de interpretar elementos de outras culturas, agregando elementos da cultura local.

A análise dessas confluências, presentes nas pinturas, permite-nos articular várias fontes sedimentadas em documentos não escritos, ou em outros tipos de registros, como aponta a historiadora:

A historiografia da educação brasileira ainda explora pouco as dimensões não escolares da educação, o que certamente dificulta a compreensão das formas possíveis de educação no período colonial quando a presença das instituições escolares era tênue e dispersa (Fonseca, 2020, p. 338).

As pinturas indicam caminhos para compreendermos as diferentes formas de aprendizado entre os pintores. Os mestres da pintura, identificados como mediadores culturais, apropriaram-se dos saberes relacionados ao mundo das artes; e, como mediadores desse grupo social, seus trabalhos resultaram em mestiçagens, sob todos os

⁵⁶ Ver também Hansen (2000).

aspectos, que vão além das relações físicas. O universo pictórico da Capitania de Minas é exemplo dessa circulação diversa, complexa e instigante.

O pintor Joaquim José da Natividade é um exemplo de artista circulante, especialmente ao sul da Capitania, por meio da identificação das localidades em que exerceu as atividades como pintor. As trocas efetivadas resultaram em misturas e mestiçagens ao longo das grandes distâncias que percorreu. A rarefeita documentação do artista não nos autoriza afirmar os reais motivos dessa circulação em diversas localidades, mas é possível destacar, em suas pinturas de teto, que foi um pintor responsável por representar a diversidade cultural das localidades. Atendeu a demandas principalmente de associações religiosas leigas e capelas erguidas nas fazendas da Comarca do Rio das Mortes.

Variadas apropriações estão registradas nos trabalhos do artista Joaquim José da Natividade, e algumas são curiosas. Dois trabalhos chamam a atenção ao representarem o leão. A mesma representação foi elaborada tanto na Igreja de São Miguel Arcângelo, em São João del-Rei, como na Igreja de São Tomé, em São Tomé das Letras. Na figura a seguir, observamos que a imagem de São Marcos se encontra de costas, voltada para uma visão central, em poder do seu evangelho. A iconografia⁵⁷ segue com a tentativa de representar um leão com a frente, as patas e as garras no muro-parapeito, com grandes olhos e juba discreta.

A imagem do animal reflete a interpretação do pintor: um animal que não existia na América Portuguesa, e ele o fez aludindo a feições humanas. O artista, possivelmente, não visualizou nenhuma gravura do animal a tempo da elaboração do teto da igreja. A leitura detalhada dos significados da imagem, no contexto religioso, não será feita; mas salientamos que o artista deixou registrados as apropriações e o conhecimento que alcançou para traçar as características desse animal.

⁵⁷ Panosfky (2002 [1955]) no seu livro *Significado nas Artes visuais*.

Figura 14 – Igreja de São Miguel Arcângelo e Igreja de São Tomé, São Tomé das Letras



Fonte: À esquerda: pormenor da Igreja São Miguel Arcângelo, foto do autor (2021); à direita: pormenor da Igreja de São Tomé (São Marcos voltado de costas para o fiel e, ao lado, o leão), foto de Maria Cristina N. de Azevedo (2014).

A apropriação varia de acordo com fatores presentes na prática do fazer artístico. Chartier (1991), ao abordar os estudos do livro e da leitura, indica caminhos para a interpretação e a apropriação feitas por cada artista. O conceito de mediador cultural consiste em produzir leituras e interpretações, colocando culturas em movimento.

As pesquisas de Silva (2012, 2018) reforçam a tese de que a circulação e o trânsito dos saberes promovem novas configurações culturais dos saberes. Os pintores Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade são compreendidos, nas pesquisas da autora, que levantou a hipótese da existência de uma “escola artística” na região da Comarca do Rio das Mortes onde três pintores da região Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo e Joaquim José da Natividade⁵⁸. Partindo do exemplo de trabalhos do mestre da pintura Manoel Victor de Jesus e das trocas dos conhecimentos com outros artistas que transitavam na localidade, é possível pensarmos que os ateliês funcionaram como verdadeiras aulas de saberes para a recriação das gravuras originais.

⁵⁸ “Caminho das Flores” seria uma possível escola de artistas, reunindo pinturas com características específicas e de um estilo único na Comarca do Rio das Mortes (Silva, 2018).

Figura 15 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes



Fonte: À esquerda, Pecado Original. *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes*; à direita, Pecado Original. Manoel Victor de Jesus. Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Foto de Silva (2018).

Na Capitania de Minas Gerais, a *Bíblia de Demarne* foi uma referência para os artistas. No caso da cultura visual do Rio das Mortes, Manoel Victor de Jesus provavelmente tenha observado fielmente o modelo, criando algo diferente dos modelos tradicionalmente pintados na Capitania e dos modelos europeus.

Observamos que o artista fez uma adaptação visual, não detalhando a anatomia dos corpos, adicionando traços da conformação dos rostos, típicos de seu estilo. Na imagem, a representação de Eva aparece com o corpo encoberto em razão do pecado original. Adão aparece nu, de costas, sem muitos traços anatômicos definidos e detalhes mestiços. A cena criada pelo pintor nos indica uma tentativa de criar uma pintura em movimento com corpos sempre tensionados numa forma curva formulando paixões violentas da alma. As cores, típicas do artista, também marcam os trabalhos da pintura, que se transforma em algo novo, diferente da gravura em preto e branco. Os séculos XVIII e XIX são marcados por um contexto mais amplo, conhecido na contemporaneidade como Barroco⁵⁹, em que as representações aparentam movimentar-se na cena pintada.

Ávila (2022) aponta que o estilo Barroco das pinturas faz alusão a um cenário teatral, criado para capturar a atenção dos observadores. Diversos elementos

⁵⁹ Glossário de Campos (2011) descreve o Barroco como um estilo que se desenvolveu durante o século XVII e a primeira metade do século XVIII na Europa. Entretanto, no mundo ibero-americano, a periodização é diferente. O Barroco foi considerado bizarro e de mau gosto pela crítica posterior. Esse estilo artístico valoriza o movimento, as curvas e contracurvas, o claro-escuro, a instabilidade da composição visual, o artifício e as formas descentradas e complicadas em detrimento do mundo natural e do despojamento.

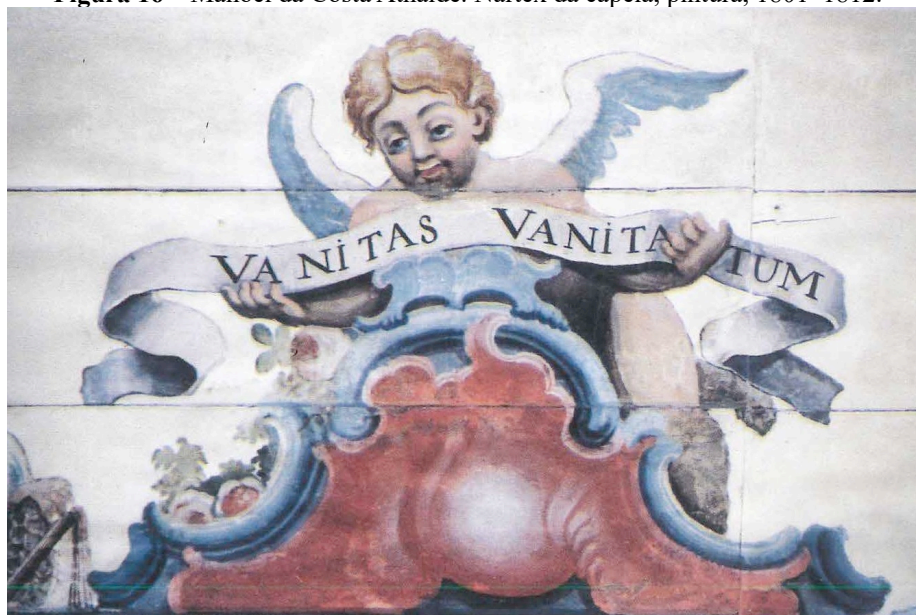
representados, como retábulos, anjos e querubins, se intercalam a motivos como volutas, rocalhas e guirlandas de flores⁶⁰. As impressões de tridimensionalidade, embora discretas, aparecem nas pinturas, com os seus efeitos de sombra e proporcionalidade dos indivíduos representados nas imagens. Adão, Eva e a tentação do casal apresentam-se em primeiro plano, com proporção de destaque na composição restante da pintura. As rocalhas que adornam a pintura simulam que ela seja um quadro pintado, algo a ser contemplado após a visualização dessa moldura criada pelo artista.

De acordo com Mello (2020), a perspectiva como um sistema de representação inserido em dinâmicas culturais, bem como os processos do fazer artístico, foram diversos e importantes para constituírem um fazer artístico típico da Capitania de Minas. As mesclas culturais entre portugueses e colonos criaram um paradigma em relação às diversidades da perspectiva na América Portuguesa. Se comparada à perspectiva da Europa, referindo-se à falta de proporcionalidade, por exemplo, das estruturas de falsa arquitetura, das representações humanas, a execução nas Minas foi modificada com novos cenários e atendendo às novas exigências.

Em Vila Rica, as mediações culturais aconteceram nas pinturas de Manoel da Costa Athaíde, com características da mestiçagem da colônia. Segundo Campos (2005), esta é uma marca do pintor, que, diante do contexto social, buscou nos semblantes de pessoas da colônia (como filhos e concubina) parâmetros para as suas pinturas. O pintor de Vila Rica, como uma referência de mestre da pintura na região mineradora, agregou cultura, arte, técnica e tridimensionalidade para impressionar os fiéis e os mecenas leigos. Como podemos ver na Figura 16, ele apresenta, na pintura, traços mestiços no anjo, que tem as bochechas rosadas e os cabelos loiros. Estes últimos elementos estão em contraste com os olhos amendoados, lábios e nariz volumosos, típicos da mestiçagem física e das características físicas dos mulatos na colônia.

⁶⁰ Segundo Ávila (2022), elementos profanos podem se mesclar a estes, com preferência para dragões, cobras, sereias, e remetem aos mais longínquos tempos da história das imagens, de ordem mitológica.

Figura 16 – Manoel da Costa Athaíde. Nártex da capela, pintura, 1801–1812.



Fonte: Capela de São Francisco da Penitência, Ouro Preto/MG. Acervo: Adalgisa Arantes Campos.

Os profissionais da pintura e seus aprendizes, trabalhando para as associações religiosas leigas, inovaram os modelos em preto e branco, desenhando nos tetos das igrejas imagens diferentes do original. Essas novas interpretações feitas pelos artistas proporcionaram uma comunicação direta e simplificada da mensagem que a monarquia e a Igreja Católica desejavam passar aos súditos cristãos de maneira intensa e imediata⁶¹.

As apropriações não se restringiram apenas às partes estruturais da obra ou às passagens bíblicas. Além das mediações culturais criadas nos tetos, o diálogo entre os pintores com as associações religiosas leigas propiciou novas formas de mediações. Mediações que integraram a arte, a religiosidade e a técnica da perspectiva para a criação escolhida tanto pelos encomendantes como pelos pintores.

Estes caminhos permitem-nos considerar a relevância do uso das imagens e as mediações culturais propostas de Serge Gruzinski para a História da Educação na América Portuguesa. A educação não escolarizada, integrada à religião, transformou as passagens bíblicas em exemplos da vida cristã a serem seguidos, misturando política, economia e cultura naquilo que as nossas culturas e sociedades mantêm de resquícios do que seja da natureza ou do mundo físico⁶².

⁶¹ A pesquisadora Francis Melvin Lee indica-nos, na sua pesquisa *Instruir de Maneira Intensa e Imediata: circulação e uso de estampas no Brasil joanino*, a visão do uso de imagens bidimensionais na América Portuguesa no período joanino (1808–1821) com o objetivo de ensinar pelos olhos.

⁶² Taborda de Oliveira e Oscar (2014, p. 176-177) descrevem que “[...] a sensibilidade marca profundamente a nossa experiência; e aquilo que ouvimos, vemos, tocamos, cheiramos ou saboreamos é

Ressaltamos, também, que há outras perspectivas de pressupostos teórico-metodológicos para analisar as pesquisas sobre a História da Educação dos sentidos e das sensibilidades que estão presentes neste contexto do uso das imagens nos espaços de religiosidade, como descreve Taborda de Oliveira (2020):

Essa vastíssima possibilidade de estudos históricos sobre os sentidos e as sensibilidades nos lança ao desafio de compreender as respostas – individuais e coletivas – que todos dão aos impulsos que recebem do meio (ambiente, natureza, cultura, sociedade, realidade...), de modo que novas formas de pensar, agir e sentir sejam mobilizadas em relação às antigas, que podem perdurar, ser ressignificadas ou “esquecidas” (Taborda de Oliveira, 2020, p. 4).

As pesquisas do autor acerca dos sentidos levaram-nos a pensar em outras frentes possíveis de capturar o fiel na sociedade setecentista. Diferentes formas de mobilizar os sujeitos nas suas ações – como o tato, o olfato e o paladar – estão muito presentes no contexto dos sermões e homilias dos séculos XVIII e XIX. Tais eventos aconteciam de forma permanente na Capitania de Minas, o que transformou atos religiosos em importantes eventos educativos que reforçavam a mensagem da Igreja Católica, mas também contribuía para a educação dos súditos cristãos.

No presente capítulo, apresentamos um recorte dos eventos que possibilitaram erguer os novos arraiais e as vilas da Capitania, graças ao atrativo do minério lucrativo. O ouro que convidou os homens para a nova terra de promessas possibilitou, a muitos, riqueza e glória e, a outros, o fracasso. A ereção das vilas, a circulação de pessoas e livros criaram um ambiente favorável para as trocas e apropriações de saberes, formando uma cultura religiosa que marcou a América Portuguesa.

A religiosidade também foi presença marcante neste capítulo. Em diferentes momentos, a arte e os saberes estão presentes nos capítulos, associados às pinturas e aos artistas, dentro deste recorte social apresentado. Por este motivo, enfatizaremos, nos próximos capítulos, a arte do desenho e os saberes que foram empregados na criação de imagens que “enganam os olhos”, ou seja, imagens ilusionistas.

A junção dos saberes da perspectiva e da matemática, como estratégias artísticas, permitiram-nos indagar como os talentos artísticos adaptaram e modificaram o fazer da pintura na América Portuguesa, bem como desvendar de onde surgiam as inspirações dos

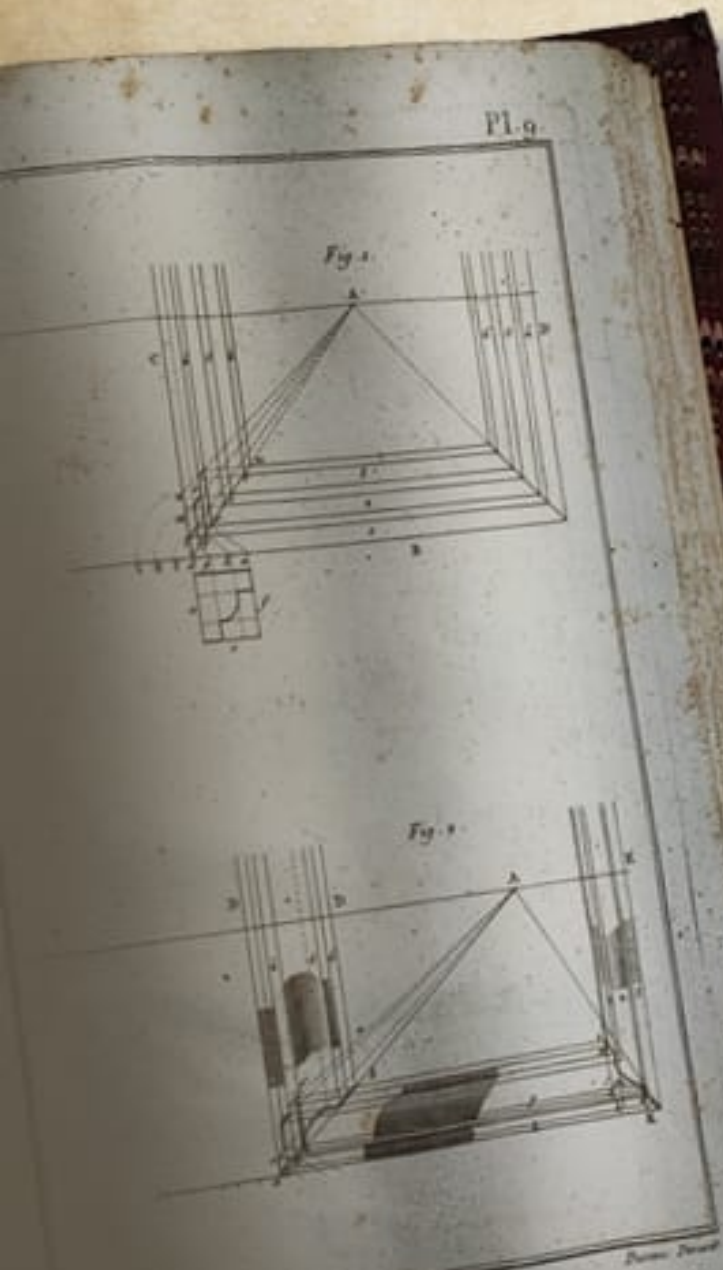
tanto aprendido historicamente quanto define, pela via do nosso aparato sensitivo, o que seremos; seguimos por registros escritos, imagéticos, sonoros, que nos permitem compreender os limites e os alcances possíveis do que vimos, chamando de História da Educação dos sentidos e das sensibilidades, na particularidade que cada ambiência histórica permite captar.”

mestres para elaborar a ilusão das pinturas ilusionistas na Capitania de Minas. Seguindo a máxima do historiador da arte Baxandall (1991), deixaremos de lado as hierarquias e superlativos das pinturas, e discutiremos a complexidade e as técnicas empregadas nas igrejas de Vila Rica e da Comarca do Rio das Mortes.

CAP. II

COLORINDO ESPAÇOS:

os saberes na Capitania de Minas no século XVIII
e a primeira metade do século XIX



1687 — LACRYMALES [VOIES]

à 10 centes, qui viennent s'ouvrir (B) au fond de
 cul-de-sac formé par la paupière supérieure et l'œil.
 Les larmes ainsi produites sont un liquide clair,
 limpide, alcalin, dont la composition approche est :
 eau, 98,25; chlorure de sodium, 1,25; substances ali-
 mentaires, 0,5. Elles sont étendues à la surface de
 l'œil par les éléments des paupières.
 Elles s'écoulent ensuite par un système de canaux,
 appelés voies lacrymales, qui les conduisent dans
 les fosses nasales. Pris de la commissure interne des
 paupières au nez, sur chacune de celles-ci, un petit
 orifice, appelé *foramen lacrymal*, il est percé à
 la hauteur d'un petit orifice appelé *point lacrymal*
 (C) ; c'est par là que les larmes s'engagent dans les
 voies lacrymales. De chacun des points lacrymaux
 un petit canalicule (cd), qui contourne l'angle in-
 térieur de la paupière et, après avoir rejoint son com-
 pagnon, débouche dans un réservoir, le sac lacrymal
 que continue un gros conduit vertical, le canal
 (Ca) ; celui-ci vient déboucher dans la fosse na-
 soperpendiculaire, au-dessous du cornet intérieur.



canal lacrymal — PC, paupière inférieure; C,
 point lacrymal; L, larme; P, pupille; Pa, paupière
 supérieure, de manière à ouvrir le cul-de-sac
 au fond duquel se voit, en B, les orifices
 lacrymaux; Ap, orifice lacrymal dans l'apophyse
 nasale à sa base; G, glande lacrymale; L, larme;
 ca, canal lacrymal; cd, canalicules lacrymaux; ca,
 canal lacrymal; Ca, canal nasal.

obstruées d'une façon continue;
 ou d'une douleur physique ou
 morale, et les voies lacrymales
 ne leur donnent passage. Elles se
 forment au bord de la paupière infé-
 rieure de matière sébacée, et
 par elles, leur offrent quel-
 que obstacle; mais si la quantité
 de larmes est rompue, et les larmes
 Les larmes peuvent avoir
 sur le globe de l'œil, de facilité
 contre les paupières; enfin
 constamment humide, pour
 pour maintenir une répu-
 blique antérieure de l'œil
 de la cornée.

2 COLORINDO ESPAÇOS: OS SABERES NA CAPITANIA DE MINAS NO SÉCULO XVIII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

Neste capítulo analisaremos o contexto da circulação dos saberes entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX, no período da produção e disseminação das pinturas ilusionistas dos mestres da pintura, concentrando-nos nas localidades de Vila Rica e Comarca do Rio dos Mortes. Temos como objetivo compreender os efeitos da circulação dos saberes na Capitania de Minas e se há, nos livros, indicativos de possíveis cânones artísticos apropriados pelos artistas na América Portuguesa.

Ao buscar nas fontes documentais (inventário e testamentos) elementos que permitem refletir acerca da circulação dos impressos, dedicamos atenção particular aos livros de matemática, desenho e das artes da pintura. Para a análise sobre os livros, recorreremos ao contexto sociocultural da Capitania de Minas, em estudos de Martins (2017), Morais (2002, 2009), Rodrigues (2020) e Santiago (2009). Esses pesquisadores falaram das influências dos impressos para os pintores, ao realizarem pinturas em quadros, tetos das igrejas para as festividades, celebrações religiosas e trabalhos manuais.

A influência livresca dos saberes pode ser identificada nas documentações de pintores como Manoel da Costa Athaide e Francisco Xavier Carneiro – dois artistas da Capitania de Minas que possuíam livros relacionados às artes da pintura, dicionários e livros religiosos. Pesquisadores como Azevedo (2008), Santos Filho (2012) e Silva (2012, 2018) analisaram a trajetória dos mestres pintores da Comarca do Rio das Mortes e por isso são referenciais importantes para este trabalho. Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade⁶³ não apresentaram documentações comprobatórias que certifiquem a propriedade de livros.

Para delinear um panorama mais amplo da pesquisa, diante da ausência documental dos pintores, buscamos pelos saberes circulantes na Comarca do Rio das Mortes. As pesquisas de Campos (2000) e Morais (2002) indicam fontes de livros pertencentes a Baptista Caetano d'Almeida. Abastado comerciante local, fez a doação dos livros da sua biblioteca particular em 1824 a Câmara da localidade: exemplares de filosofia, livros jurídicos, de política e da história do reino.

A fundação do espaço público pode sinalizar a tentativa de aproximar a sociedade joanense do século XIX a uma erudição e cultura. A existência do acervo não nos assegura

⁶³ Santos Filho (2012). Transcrição da certidão de óbito de Joaquim José da Natividade. Arquivo da Diocese de Campanha.

que o proprietário ou os pintores atuantes na Vila de São José e na de São João del-Rei tenham efetivamente lido ou visto, mas possibilita-nos compreender quais saberes estavam disponíveis nessa sociedade. Os marcos cronológicos e a historiografia indicam que Manoel Victor de Jesus (1760–1828) atuava como pintor na Vila de São João del-Rei, e que Joaquim José da Natividade passou pela localidade por volta de 1805.

Estabelecemos uma ponte de contato com a metodologia que debate a difusão dos saberes (Bluteau, 1712–1728, p. 379)⁶⁴. As fontes primárias possibilitaram-nos ter acesso ao contexto da produção, mas possuem limitações quanto aos inventários, pois os conhecimentos aconteciam pela leitura oralizada ou pelo ver das gravuras – prática comum do período, que reverberou na sociedade e entre os artistas. Apesar das limitações quanto ao uso dos inventários, já sinalizadas nas pesquisas de Santiago (2009), os livros e as apropriações dos seus conteúdos possivelmente aconteciam de forma coletiva e orientavam o ambiente de práticas da pintura. Nas oficinas, a informação apropriada pelos artistas geralmente acontecia pela observação e imitação. Estamos em busca de indícios do contexto desses saberes, e as fontes identificadas são férteis no que se refere aos saberes práticos desses livros.

Ao pesquisar os impressos que circularam na Capitania, observamos que estavam associados aos saberes práticos e despertavam também o interesse de dois grupos sociais, de militares e religiosos, com alto percentil de livros. Atentamo-nos aos escritos de Diniz (1959) e Villalta (2015)⁶⁵ quanto à circulação dos impressos desse grupo social e ao fato de que, de alguma forma, os mestres da pintura se conectavam com as instituições desses indivíduos, que eram os principais proprietários de livros da época.

O acesso à documentação inédita⁶⁶ possibilitou análises dos livros presentes no inventário do tenente militar José Maria Veloso de Miranda (ACSM, 1822)⁶⁷, localizado na Casa Setecentista de Mariana. Esse documento reflete a curiosidade do proprietário, a aproximação às suas atividades militares e o interesse por diferentes temáticas que circulavam no período. O segundo inventário é o do religioso da Sé de Mariana, Cônego

⁶⁴ No dicionário de Raphael Bluteau, o termo “saberes” é definido como “ciências, artes, erudição”. Bluteau explica que o vocábulo vem do latim *sapere*, que significa “ter gosto, sabor ou inteligência; sábio; prudente.”

⁶⁵ Diniz (1959). A Biblioteca setecentista nas Minas Gerais, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*; Villalta (2015) realizou consulta aos arquivos do Cartório do Segundo Ofício de Mariana do período que se estende de 1714 a 1822.

⁶⁶ Em relação à documentação presente em Vila Rica e Mariana, recebemos contribuições do Grupo de Pesquisa “Luzes entre livros: Ilustração e Cultura Escrita em Minas Gerais (1750–1822)”. Coordenador: Álvaro de Araujo Antunes. Universidade Federal de Ouro Preto.

⁶⁷ ACSM. Inventário do Tenente José Maria Veloso de Miranda (cód. 91, auto 1909, 2º ofício, 1822.

Luiz Vieira da Silva, amplamente discutido pela historiografia. É uma fonte que contém diversos livros e de valiosa documentação, retratando o contexto sociocultural da Conjuração Mineira⁶⁸. O acervo contém livros de política, filosofia, a subversão ao poder monárquico do período e principalmente os saberes da matemática e da física. O eclesiástico é considerado um relevante proprietário de livros na Capitania de Minas do século XVIII – os livros de sua posse caíram nas malhas dos *Autos de Devassa da Conjuração Mineira*. A biblioteca do Cônego fala-nos do conhecimento interligado com diversas ciências naturais, filosóficas e políticas do período.

O inventário do Cônego Luiz Vieira da Silva e o do tenente José Maria Veloso de Miranda são frutos de um tempo que configura a circulação por meio de indivíduos que nem sempre estavam associados ao fazer prático da pintura. Julgamos pertinente agregar tais documentos, pois os pintores estavam em contato permanente com esses grupos sociais e firmaram laços de sociabilidade graças às demandas por seus trabalhos.

Nas Minas Setecentistas, existiram outros proprietários de livros, embora em número restrito, que, movidos por curiosidade e por interesse pessoal, adicionaram nos seus acervos particulares títulos de saberes diversificados⁶⁹. Tais indivíduos exerceram diferentes ocupações, como sapateiros e livreiros.

A localização dos acervos particulares – do militar e do eclesiástico – possibilitou-nos avaliar quais livros apresentavam de maneira explícita os saberes, ou se eles se entrelaçavam a outros conhecimentos. Essas decodificações promovidas pelos artistas, pelo ver e ouvir, eram mais amplas do que podemos perceber, pois as interpretações individuais envolviam similitudes e distanciamentos do conhecimento apresentado nos livros dos saberes.

Como os pintores interpretaram os saberes presentes nos ensinamentos textuais ou imagens que circularam na Capitania, é algo difícil de afirmar; o que é possível conjecturar é que os livros geraram novos sentidos e usos na produção artística da Capitania de Minas. Nem sempre o livro contribuía de forma decisiva para a execução de um trabalho, mas as pinturas refletem o esforço intelectual do pintor em reproduzir uma

⁶⁸ Trata-se de uma revolta de caráter separatista que foi organizada na Capitania das Minas no final do século XVIII pela elite socioeconômica e descoberta pela Coroa Portuguesa antes de ser iniciada. Os desdobramentos dessa revolta desencadearam a prisão dos envolvidos, que foram mortos ou exiliados, e seus bens, confiscados.

⁶⁹ As pesquisas de Alvarenga (2003, p. 68) e Villalta (2015, p. 110) identificaram a distribuição da posse dos livros por categoria social.

técnica, capaz de trazer elementos figurativos que falseiam a realidade com o uso da técnica da perspectiva, por exemplo.

Dedicamo-nos, nos capítulos subsequentes, a analisar as pinturas dos artistas nos tetos das igrejas, levando em consideração algumas técnicas artísticas e se, de alguma forma, elas estão associadas a algum saber dos livros. Devido ao dinamismo das artes, ao utilizarem outros saberes e extrapolando as premissas da matemática e da física, esses artistas deixaram em evidência a criatividade e o esforço individual para solucionar problemas da complexa trama das artes e dos saberes que ora analisaremos. Sob o pincel dos artistas e dos que eles buscavam reproduzir, criaram os particulares efeitos ilusórios, dentro de um contexto de transformações do pensamento e da subversão ao poder vigente.

2.1 O contexto da circulação dos saberes na Europa e na América Portuguesa

A circulação dos saberes vinculados ao contexto do reformismo ilustrado pode ser vista, naquela conjuntura, como instrumento de progresso, de formação e afirmação da racionalidade. Naquele cenário, os impressos possibilitaram a circulação de diferentes conhecimentos entre os indivíduos, que buscavam difundir as novas descobertas, desvinculadas dos poderes divino e monárquico.

À medida que as descobertas das ciências experimentais avançavam, a partir do século XVII, os saberes foram, gradativamente, incorporados como interesse pelo novo, utilizando-se o método cartesiano, que consistia em observar, experimentar e utilizar cálculos e discutir os fenômenos da natureza. Segundo Carvalho (1982, p. 10-26), a física experimental em Portugal no século XVIII consistia na realização de experimentos para investigar e compreender os fenômenos, utilizando a experiência como forma de obter respostas sobre a natureza. A física e a química foram saberes que subsidiaram as explicações para os fenômenos da natureza, amparados por conhecimentos matemáticos. Gradativamente, as visões miraculosas veiculadas por discursos religiosos cederam espaço aos indivíduos interessados pelos saberes vigentes, que romperam com as explicações mágicas e com o teocentrismo medieval. Surgiram as novas técnicas e instrumentos que permitiram, aos indivíduos, observarem os céus, os segredos da cura, as técnicas de mineração e as artes de pintar, como indica Luiz Carlos Villalta:

[...] história constitui-se terreno de livre arbítrio, sendo impossível prevê-la, seja apelando para as profecias, seja conjugando tal apelo à observação dos astros; os homens devem, assim, de um lado, voltar-se para as “aplicações

Fysicas”, para as ciências, e, de outro, desenvolver reflexões “sérias e maduras sobre as Cousas Moraes”, a fé e a relação com o Criador. Insinua-se, assim, a cisão que resultará do amplo processo de transformações que então principiavam, a cisão entre o mundo moral-religioso e o mundo histórico-físico (Villalta, 2015, p. 199).

O questionamento das verdades irrefutáveis e justificativas religiosas pairava nas mentes dos intelectuais do período iluminado. A crença no fantástico e nos mistérios da fé foi abalada por novas explicações filosóficas, da política, das economias e novos saberes que emergiam da filosofia natural (física), como afirmam os historiadores Ribeiro e Bulhões (2014). Foi nesse período que a Coroa Portuguesa buscou combinar a valorização da razão e dos saberes para insinuar, atacar e perseguir os religiosos, acusando-os pelo atraso no campo da educação em Portugal. A monarquia apropriou-se de forma seletiva dos ideários trazidos pelas Luzes, refutando os de caráter mais radical e acolhendo os que beneficiariam o Estado.

Ao mesmo tempo, o Século das Luzes teve alcances diferenciados na Europa. Na França, observaram-se significativas discussões relacionadas à cultura, em que os mecenas, por exemplo, deslumbrados pelas artes, se constituíram em grandes financiadores. Diferentes momentos do Reformismo Iluminado aconteceram na Europa, com grandes impactos e transformações em vários sistemas culturais, provocando o nascimento de uma nova ordem moral, do poder e da religião.

As concepções de saberes indicam-nos que a observação e a experimentação do desconhecido, como nova forma de compreender a ciência no entendimento de René Descartes e Isaac Newton, trouxeram ao grande público a praticidade de observar a ciência e explicar o mundo. O homem, agora regido pela razão, passou a duvidar. Despiu-se das crenças e tornou-se protagonista para explicar o mundo. No período das Luzes, o livro assumiu um papel importante para a divulgação dos saberes. As ideias ultrapassaram as fronteiras da informação e atingiram os fundamentos religiosos, disseminando dúvida em todos os aspectos. Segundo Martins (2012), este foi o cenário que provocou a censura e interessantes estratégias para que a literatura subversiva se disseminasse em tempos proibidos.

Em sua obra *O que é iluminismo*⁷⁰, Immanuel Kant, um dos grandes representantes do Iluminismo alemão, escreveu em 1784 sobre o homem a ousar entender. Na concepção do filósofo, “a saída do ser humano da menoridade de que ele próprio é culpado”, de sua

⁷⁰ Kant (1784).

submissão “preguiçosa e covarde” aos “dogmas e fórmulas” da autoridade religiosa ou política, seria a incapacidade de se servir da razão. Kant utiliza a metáfora da menoridade, alertando que, para alcançar o estágio consciente da força e inteligência, o homem precisaria sair da tutela de outros e assumir as rédeas da autonomia intelectual.

Os pensadores iluministas, dentre eles, Kant, provocados por contestações da ciência e pela exploração da sabedoria convencional, exploraram no reformismo ilustrado quatro temas gerais: a razão, a ciência, o humanismo e o progresso⁷¹. A natureza começava a ser observada pelo suposto “método científico” a partir de observações e experimentos, propostos por René Descartes. O paradigma empírico universal e a ideia de verdade absoluta da escolástica eram influenciados por fatores normalmente considerados não saberes, como crenças religiosas e filosóficas.

O período das Luzes contestava toda e qualquer autoridade que não fosse justificada pela razão. As ideias iluministas ancoravam-se no caráter experimental e na observação, contrapondo-se ao método de raciocínio da lógica argumentativa aristotélica. A lógica aristotélica, tão questionada, baseia-se nas seguintes etapas: uma proposição-problema, em que basicamente se apresenta uma proposição convertida em um problema; análise de diferentes pontos de vista para uma solução; e os argumentos/razões, reunindo os argumentos favoráveis à escolha da melhor solução dentre as selecionadas (Trubilhano, 2017).

Esta concepção foi amplamente atacada pelos pensadores iluministas, justamente por ela permitir qualquer opção, impondo-se como absoluta verdade, não permitindo o contraditório ou a formulação de novas teses. Esses mecanismos, também aplicados pelos letrados em diferentes áreas, como a jurídica, a histórica, a gramatical, a literária e a de imagens, resolviam problemas com interesses políticos em determinados contextos; e ao invés de estimular o raciocínio, fixavam opiniões e, conseqüentemente, arraigavam os dogmas (Villalta, 2012, p. 46-48).

O paradigma teocêntrico na Idade Média acabou se deslocando para o antropocêntrico, característico da Idade Moderna, em que homem e razão se tornaram o centro do pensamento. O paradigma cartesiano colocou a religião e seus dogmas em dificuldades, fez da curiosidade da observação da natureza surgirem especialidades que estudavam o conhecimento. Promoveu também a junção da matemática e da geometria;

⁷¹ Segundo Pinker (2018), o Iluminismo do século XVIII propõe uma defesa pública da razão, da ciência e do humanismo, num intuito de reconstruir as ideias iluministas no cotidiano contemporâneo.

e desenvolveu, por meio de diferentes estudos, a geometria analítica, que seria fundamental para o avanço da perspectiva e da arte.

Em relação à cronologia, Darnton (1996), no seu livro *O Iluminismo como Negócio*, analisa o Século das Luzes, marcado por grandes pensadores desde Montesquieu (1689–1755) a Immanuel Kant (1724–1804)⁷², responsáveis por convulsionar o pensamento da época e interpretarem o poder estabelecido.

A força dos pensadores, sempre pautada pela razão, contestava diretamente os geradores de ilusão como a fé, o dogma e a revelação. Em contrapartida, o milenarismo apoiava-se nas ideias das teorias absolutistas de poder. Buscava esforços para legitimar uma retórica de expansionismo, fora da Europa, de uma propaganda política religiosa, em “[...] cumprimento de profecias bíblicas, referentes à conversão dos povos na terra [...]” (Ribeiro, 2015, p. 77).

A combinação de uma tradição milenarista com um pensamento pré-iluminista foi apresentada pelo historiador David Wootton (2015) ao analisar o relato de um inglês instruído, em 1600, que era influenciado pelo divino às vésperas da Revolução Industrial, algo inimaginável para um dos seus descendentes após o pensamento ilustrado:

Ele acredita que o corpo de uma pessoa assassinada sangrará na presença do assassino. Acredita na existência de um unguento que, se for aplicado na adaga que causou um ferimento, curará o ferimento. Acredita que a forma, a cor e a textura de uma planta podem dar uma pista de suas propriedades medicinais, pois Deus projetou a natureza para que fosse interpretada pelos homens. Acredita ser possível transformar metal sem valor em ouro, embora duvide que alguém saiba como fazê-lo. Acredita que a natureza abomina o vácuo. Acredita que o arco-íris é um sinal de Deus e que cometas pressagiam males. Acredita que sonhos predizem o futuro se soubermos como interpretá-los. Acredita, obviamente, que a Terra é imóvel e que o Sol e as estrelas fazem um giro em torno dela a cada 24 horas (Wootton, 2015, p. 6-7 apud Pinker, 2018, p. 21).

As reações comumente marcadas pelo anticientificismo e milenarismo no reino português, geralmente entendidas como “atraso” dos ibéricos frente às ideias iluministas, precisam ser vistas com cautela. Segundo Villalta (2015), a especificidade do mundo português em relação à ideia de atraso cultural e científico carece de cruzamentos de informações. Um dos aspectos mais citados pela historiografia se refere à crítica das instituições portuguesas do período, isoladas ou em conjunto, à Companhia de Jesus, que

⁷² Villalta (2015, p. 80).

foi culpabilizada pelo atraso na cultura e no ensino dos ibéricos. Luís António Verney⁷³ e António Nunes Ribeiro Sanches⁷⁴, pertencentes a um grupo de pensadores reformadores portugueses, defenderam uma linha de progresso e conhecimento, um programa de reformas educacionais a serem implementadas pela Coroa.

Os jesuítas foram criticados por sua “letargia” na educação em razão da inobservância às novidades científicas que proliferavam no continente. Os pensadores acusavam os jesuítas de não priorizarem a observação e experimentação referentes aos novos métodos. As abordagens científicas de Isaac Newton, Gassendi, René Descartes e Galileu Galilei, e os demais divulgadores dessas ciências, subsidiaram os ataques aos religiosos; e, como afirma a pesquisadora Carlota Boto (1996),

Verney é impiedoso com seu país: “Dizem mil falsidades que nunca sucederam; fingem definições, que nunca sonharam” [...] [...] apegados em demasia à autoridade da tradição manter-se-iam presos à paralisia da escolástica, sem recorrer aos modelos analíticos de compreensão da natureza pela via do raciocínio hipotético-dedutivo. Apegados à autoridade da tradição aristotélica ignoravam os preceitos do cartesianismo e, mesmo assim, atreviam-se a desqualificá-lo, (Boto, 1996, p. 179).

As ideias iluministas de Verney caracterizam-se pelo abandono da tradição aristotélica, trazendo o novo ideário do século XVIII, formado por quatro pensadores – Diderot, D’Alembert, Condillac e Condorcet. Gomes (2008), na sua tese de doutorado, indica a relevância dos pensadores que são responsáveis por conferirem um lugar de importância na matemática como fundamento de instrução na reforma educacional. Esses iluministas foram vorazes críticos dos jesuítas, principalmente por serem ex-alunos do colégio religioso, à exceção de D’Alembert. Eles defendiam o acesso ao conhecimento a todos, a preparação para o exercício das profissões, e criticavam a posição dominante da Igreja⁷⁵.

⁷³ Filósofo, teólogo, padre, professor e escritor português foi uma figura emblemática do Iluminismo em Portugal, conhecido principalmente pela sua obra "O Verdadeiro Método de Estudar". Nascido em Lisboa em 1713 teve uma educação jesuíta e mais tarde se mudou para Itália, onde se dedicou ao estudo da filosofia e teologia. A sua crítica à educação da época e a defesa de um método mais racional e empírico para o ensino são consideradas contribuições significativas para a reforma educacional em Portugal. Faleceu em Roma, no ano de 1792.

⁷⁴ Foi um proeminente no mundo da medicina e da educação no século XVIII. Nascido em Portugal em 1699, ele se destacou por seus estudos e contribuições significativas para o campo da saúde pública. Defendeu a modernização do ensino médico em Portugal e a implementação de medidas sanitárias para prevenir doenças. Além disso, Ribeiro Sanches escreveu várias obras influentes, incluindo cartas sobre temas médicos e sociais.

⁷⁵ Gomes (2008) destaca que, no Século das Luzes, a opinião pública e o Estado eram contrários à expansão da educação às camadas populares, pois isso reduziria os braços para os trabalhos manuais. Tais ideias não eram defendidas por todos os iluministas, como Voltaire (1694–1778) e La Chalotais.

Os ataques da monarquia aos jesuítas eram devidos à influência da Igreja Católica na sociedade e na política. Naquele contexto, afirma Zilles (2008), os jesuítas foram alvo da monarquia, que os acusava de interferir em assuntos seculares e defender os interesses dos povos indígenas, por exemplo. Os jesuítas acreditavam que sua missão era evangelizar e educar os nativos e protegê-los da exploração colonial nas Américas, África e Ásia. No âmbito político, os jesuítas conseguiram acumular expressivo número de posses nas colônias e promoveram interferências no poder monárquico, colocando-se em rota de colisão com a monarquia.

Os inacianos também conquistaram inimigos declarados, dentre eles, os religiosos oratorianos. A participação dos jesuítas de forma majoritária no plano cultural e educacional de Portugal é um indicativo da disputa entre os grupos religiosos. Gomes (2008) discute também a dimensão do poder dos inacianos no ensino e a distribuição dos colégios entre as congregações religiosas na Europa. Na França, em 1710, havia, sob a responsabilidade dos jesuítas, 86 colégios; dos oratorianos, 30; dos doutrinários, 24; e dos barnabitas, 30 institutos de ensino⁷⁶.

Embora haja discordância em relação a esses dados numéricos, podemos perceber o panorama da ocupação religiosa na esfera educacional. A influência religiosa dos jesuítas no poder econômico e político foi elemento determinante para exonerá-los da centralidade governamental. Eleitos como alvo do atraso educacional, os jesuítas foram destituídos não só pelo discurso dos iluministas, mas por críticas internas de outros religiosos, por ignorarem os preceitos da “[...] alta ciência, que vive de liberdade, que não admitem que o espírito se emancipe”⁷⁷. O reformismo ilustrado português foi apropriado por outras ordens religiosas, com objetivos de atacar os inacianos e minar todas as conquistas da ordem⁷⁸.

No âmbito econômico, os jesuítas eram isentos do fisco e possuíam diversas propriedades materiais, principalmente nas missões, em diversas terras sob o domínio português. A vinculação dos inacianos com os comerciantes britânicos e os lucros obtidos

⁷⁶ Gomes (2008, p. 35) cita que este número é discordante entre os autores, mas apresenta indicativos da marca dos jesuítas no ensino na França, bem como em toda a Europa, até a dissolução da ordem em 1773. Buisson (1911) cita que o número é de 88 colégios jesuítas em 1762; para Durkheim (1969), o número de colégios é de 92; Schubring (1985) refere-se a um total de 90 colégios em 1760.

⁷⁷ Compayre (1911).

⁷⁸ Segundo Gomes (2008), a ordem jesuítica foi abolida, em 1773, por um decreto do Papa Clemente XIV. Em 1814, porém, foi restabelecida por Pio VII. Foram necessárias modificações no *Ratio studiorum* (*Plano de estudos da Companhia de Jesus*), composta por cinco disciplinas: retórica, humanidades, gramática superior, gramática média e gramática inferior. Só após a conclusão do currículo básico é que os alunos dos estudos superiores teriam acesso às disciplinas matemáticas, à astronomia e à física, com duração de três anos de estudo.

nas missões do Paraguai aumentaram o clima de tensão com a monarquia, em Portugal. Os inicianos também se opuseram ao poder real no âmbito político. Desafiando a administração colonial, os jesuítas foram acusados de conspirar contra as ações de Pombal e de resistir à autoridade real, provocando o descontentamento da monarquia e divergências contra os religiosos.

No campo religioso, especificamente em Portugal, devido “à falta de simpatia,” os jesuítas eram vistos como ferozes conservadores do pensamento religioso⁷⁹. A historiografia nos indica que os inicianos estiveram a par da revolução científica, mantendo o acesso dessas ciências apenas aos mestres individualmente, mas proibindo a livre divulgação das novas ideias filosóficas, nomeadamente a nova física de René Descartes, Pierre Gassendi (1592–1655) e Isaac Newton, ao grande público nas universidades. Segundo Bernardo (1998),

Foi a partir de 1731 um marco importante, pois a partir dela os professores jesuítas simpatizantes dos modernos tiveram a possibilidade de criticar, ensinar e publicar, com maior liberdade, as suas ideias. Na prática, porém o ambiente cultural conservador das escolas não encorajava a mudança. Em 1746 um Edital do Reitor do Colégio da Artes de Coimbra ainda proibia o ensino das matérias físico-matemáticas propostas pelos filósofos modernos europeus (Bernardo, 1998, p. 4).

Documentos indicam que os jesuítas foram adeptos da teoria cartesiana, newtoniana e outras. Como exemplo, temos o padre Inácio Monteiro e Boscovisch⁸⁰, que produziu ideias originais a partir das teorias de Newton no século XVIII (Casini, 1995), mas sem tempo hábil e permissão para serem divulgadas ao seu público estudantil – um paradoxo para o contexto da época de produção científica aos moldes dos iluministas dentro da Igreja. Na realidade, os temas da Filosofia Moderna já eram objetos de análises nas aulas do Colégio, embora de forma não oficial. Notamos que a responsabilidade atribuída aos jesuítas, conforme pesquisa de Martins (2000), não se constitui como um atraso educacional, mas era uma proposta de significativa renovação do ensino da física e da filosofia.

O novo plano de ensino, nunca implementado pelos inicianos, intitulado “*Elencus Quaestionum, quae a Nostris Philosophiae Magistris debent, in hac Provincia Lusitana Societatis Jesu*”, redigido em 1754, permaneceu em uma pequena biblioteca das freiras

⁷⁹ Segundo Bernardo (1998, p. 2), “A Companhia de Jesus até a sua 16ª Congregação Geral (1730–1731) sempre definiu e impôs nos seus colégios programas de ensino que excluía as teorias dos modernos”.

⁸⁰ Ribeiro (2014) e Carvalho Junior (2005).

do Convento de Santa Maria de Semide, sem a oportunidade de ser implementado, segundo Martins (2000). Os jesuítas, alvos prediletos da investida monárquica e de pensadores iluministas, tiveram seu futuro e integridade pessoal comprometidos, o que provocou o êxodo de vários religiosos, afetando, sobremaneira, a vida intelectual e produzindo um vazio para a educação no período da diáspora jesuítica

O pesquisador Martins (2000), em seu texto “As ciências físico-matemáticas em Portugal e a reforma pombalina”, identificou o costume indiscriminado e generalizado de imputar aos jesuítas a responsabilidade pelo atraso do ensino português relacionado a temas dos saberes modernos. O decreto real e o do reitor do Colégio explicitamente proibiam o ensino das “inúteis ciências”, como eram consideradas as inovações de Descartes, Gassendi, Newton e outros, o que constituiu um grande obstáculo para o desenvolvimento da escola de Coimbra. As concepções dos pensadores, anteriormente desprezados e classificados como agitadores sociais e traidores da monarquia, seriam uma poderosa influência no âmbito educacional para a formação da nova elite portuguesa, alinhada com as novas tendências científicas, distanciando-se do método jesuíta de ensino.

A ascensão do Secretário de Estado Português, o Marquês de Pombal, tornou-o uma liderança do reino, promovendo modificações no ensino, na economia e na administração com a apropriação dos ideários iluministas. Pombal modificou as bases do governo e tornou-se um dos maiores opressores da ordem religiosa dos jesuítas.

2.2 O Marquês de Pombal e suas reformas

Em 1750, com a ascensão a secretário de Estado, Marquês de Pombal demonstrou sua capacidade de planejar e reconstruir a cidade de Lisboa após o terremoto de 1755. Surgiu, assim, um dos maiores símbolos do Reformismo Ilustrado em Portugal. O Ministro de D. José defendia o absolutismo como melhor forma de governar uma nação, e aproveitou-se das ideias iluministas para atacar os que colocavam obstáculos aos interesses econômicos e políticos da monarquia, principalmente a ordem religiosa dos jesuítas. As agências governamentais, como ficaram conhecidas, refugiavam-se nos livros e ideias convenientes ao absolutismo, com argumentos dos pensadores ilustrados. O Marquês de Pombal agia de forma paradoxal ao perseguir e exterminar os que contrariavam as ideias monárquicas, ao mesmo tempo que conservava ideias dos iluministas para justificar o poder (Novais, 1981).

Marquês de Pombal não se contentou com a expulsão dos jesuítas das terras portuguesas, mas consolidou o poder com medidas para organizar o sistema monárquico. Destacou-se pela criação de empresas administradas diretamente pelo Estado, apoiando os mercados. Com o objetivo de retirar Portugal da inferioridade frente a outras potências europeias, proibiu, em 1761, a entrada de novos escravos em Portugal, o que implicou o fim da escravidão, exceto nas colônias; findou a secular discriminação aos cristãos-velhos e novos e foi feroz perseguidor dos jesuítas e seu modelo de educação (Maxwell, 1996).

O período pombalino, mesmo contrário a diversos argumentos dos ilustrados, apropriou-se do ideário iluminista de Verney, pois “[...] via as reformas educacionais como um meio de dar continuidade ao impulso modernizador, ao transformar e reformar a mentalidade dos funcionários públicos portugueses” (Maxwell, 1996, p. 159). Assim, consolidou-se a criação do Colégio dos Nobres, da Real Mesa Censória, e a reforma da Universidade de Coimbra, entre 1770 e 1772. Quanto a esta última, a influência de Pombal imprimiu na instituição balizas que direcionaram os conteúdos para as ciências naturais e experimentação. Em busca de novidades, Pombal inaugurou as faculdades de Medicina, Matemática e Filosofia, visando uma nova dinâmica pedagógica e profundidade dos saberes.

Nas universidades, promoveu mudanças nos conteúdos com aulas de física experimental, com a arte de observar, repetir, combinar e distinguir os fenômenos que regem a natureza. Como formato para as aulas, orientou-se pelo novo modelo de ensino, com aplicação imediata de leis gerais que explicavam os fenômenos da natureza (Maxwell, 1996, p. 243). Essa linguagem que utilizava fórmulas gerais para resolver problemas com o auxílio da matemática foi gradualmente se aproximando do ineditismo de observar a natureza com o rigor científico.

2.3 A revisão dos saberes em Portugal no período pombalino

O ensino implementado pelos estatutos pombalinos trouxe a divisão dos saberes entre ciencias *Mathematicas Puras* (Allgebra, Arithmetica e a Geometria) e o conjunto das *Mathematicas Mixtas*. As *Mathematicas Puras* e o conjunto das *Mathematicas Mistas* receberam o nome de *Phoronomia das Sciencias Fysico-Mathematicas*. Essa nomenclatura aparece como indicativo principalmente na consulta de livros da época, refletindo um novo conjunto de ciências que teria um tratamento ao extenso corpo de conhecimentos. Como afirmam os historiadores Ribeiro e Bulhões (2014),

Qualquer modelo historiográfico ou abordagem sistêmica da Revolução Científica aponta a matematização da natureza e de seu estudo como um elemento central para o advento da ciência moderna. Passar a conceber a matemática como linguagem válida para emitir juízos verdadeiros sobre os objetos do mundo real e não apenas sobre objetos concebidos pelo intelecto é, indubitavelmente, um dos elementos centrais da ciência moderna (Ribeiro; Bulhões, 2014, p. 5).

Os cursos sob o estatuto pombalino objetivavam rever as disciplinas à luz da razão. Portugal agrupou a aplicação de quatro disciplinas práticas, que passavam por conhecimentos no primeiro ano, com os conteúdos de Elementos de Arithmetica, Geometria e Trigonometria Plana, as aplicações à Geodesia, Stereometria (geometria sólida) etc.; na segunda cadeira, os alunos dedicavam-se ao estudo da Álgebra – Cálculo Literal, ou Álgebra Elementar –, e aos princípios do Cálculo Infinitesimal Direto e Inverso, considerando também a sua aplicação à Geometria Sublime e Transcendente; no terceiro ano, na cadeira de Phoronomia, eram abordados todos os ramos desta ciência, que constituía o corpo das *Sciencias Fysico-Mathematicas*, como a Mecânica, Statica, Dynamica, Hydraulica, Optica, Dioptrica etc. E, no último ano, ensinava-se Astronomia, a teoria do movimento dos astros. Além das disciplinas mencionadas, existiam, ainda, as disciplinas de Desenho Civil e Militar.

Neste aspecto de saberes identificados na reformulação do ensino, o terceiro ano chama-nos a atenção em virtude do conjunto das ciências ligadas à física. Eram ministradas aulas de Óptica, Dióptrica, Catóptrica e Perspectiva. Os estudos da perspectiva estavam relacionados com as Leis da Visão e mostravam-se presentes, de forma dispersa, na literatura. Esses conhecimentos, já disseminados na sociedade de forma prática, ganharam força com a impressão. Embora os conhecimentos relacionados à óptica e à perspectiva não estivessem inseridos nos conteúdos das *Sciencias Fysico-Mathematicas*, a Architectura Civil, Naval e Militar foi incluída como uma complementaridade no terceiro ano, abordando problemas mecânicos relativos a essa temática. Esses saberes Fysico-Mathematicos chegaram de diferentes formas à América Portuguesa. As publicações do período eram realizadas principalmente pela Tipografia Arco do Cego, em Vila Rica e na Comarca do Rio das Mortes, ou de forma pulverizada, por homens que retornavam dos seus estudos em Portugal.

As análises de Martins (2000) sobre a Física Experimental, os instrumentos desenvolvidos na época e a preparação dos estudantes que cursavam Medicina merecem atenção particular. Os estatutos pombalinos exigiam, dos estudantes de medicina, que

cursassem os conteúdos de matemática e física, “[...] com sólidos princípios de uma física particular para o corpo humano”⁸¹. Dado o prestígio atribuído à Física Experimental nas universidades de Lisboa, os temas estavam organizados em abordagens que tratavam de conteúdos como a mecânica dos fluidos, as propriedades do ar, as propriedades da água e do fogo, as propriedades da luz, as propriedades dos corpos magnéticos e as propriedades elétricas da matéria. Martins (2000) destaca como se constituía o programa relativo aos estudos da luz:

O estudo das propriedades da luz fazia-se com recurso a magníficos **instrumentos cuja concepção artística provocava o encanto de quem os observava. A observação de efeitos magníficos obtidos através da reflexão e refração da luz**, como sejam as anamorfoses, câmaras ópticas e teatro óptico, a lanterna mágica, até à utilização de excelentes exemplares de microscópios e telescópios importados de Inglaterra permitia aos estudantes uma aprendizagem onde a componente lúdica se revelava eficaz (Martins, 2000, p. 250, grifo nosso).

A observação de fenômenos relacionados aos estudos da luz e dos corpos, nas universidades, provocou o desenvolvimento de um aparato técnico especializado em confeccionar ferramentas em madeira ou metais (Jardim; Guerra, 2018). As mudanças realizadas pelos escritos de Isaac Newton – leis acerca dos movimentos dos corpos –, base de nova Mecânica de produção dos saberes, eram mostradas em experimentos apresentados em praças públicas. Criou-se um ambiente de aproximação dos saberes ao grande público, como algumas demonstrações de Hauksbee para eletricidade, hidrostática e pneumática.

Figura 17 – Coleção de Física do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra

⁸¹ Coimbra (1772).



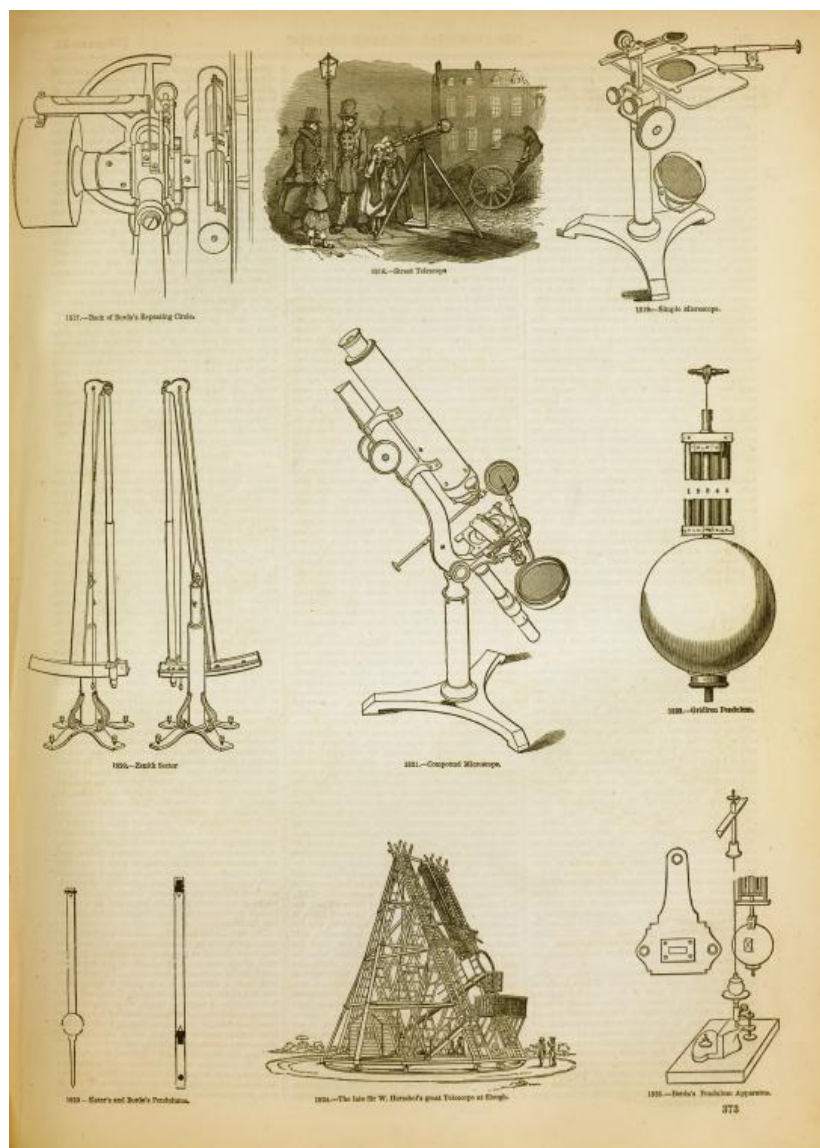
Fonte: O Equilibrista. Colégio dos Nobres, Lisboa, 1766–1771⁸².

O interesse por instrumentos que observavam os fenômenos físicos demandou a criação de grandes oficinas dedicadas à produção de instrumentos; quando não eram fabricados, eram adquiridos de outros países, como Inglaterra ou Holanda. Destacou-se, nesse momento, a produção dos instrumentos do inglês Edward Nairne, que comercializava microscópios, bombas pneumáticas, instrumentos de matemática, além das máquinas eletrostáticas e instrumentos de navegação.

Os instrumentos das aulas pareciam peças com caráter decorativo e materializavam-se em luxuosas confecções feitas até em bronze, o que impossibilitou a continuidade da fabricação desses itens em larga escala.

Figura 18 – Imagem de instrumentos ópticos usados na Inglaterra em 1858

⁸² Disponível em: <https://www.uc.pt/anossauc/centrodoconhecimento/equilibrista/>.



Fonte: William Barclay Parsons Collection – New York Public Library Archives.

Ainda hoje, os instrumentos e os livros de saberes da família Von Musschenbroek, em Leiden, são objeto de apreciação por serem peças com caráter artístico refinado. Os livros desses estudiosos das ciências experimentais⁸³ constam na biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva (Minas Gerais, 1789)⁸⁴ e na do tenente militar José Maria Veloso de Miranda (ACSM, 1822)⁸⁵, bem como na Biblioteca Pública de São João del-Rei, que

⁸³ Segundo Carvalho (1982, p. 10-26), a física experimental em Portugal no século XVIII tinha como objetivo explicar os fenômenos da natureza, com grande destaque para a questão dos acidentes, a questão do vazio e a natureza da luz e do fogo.

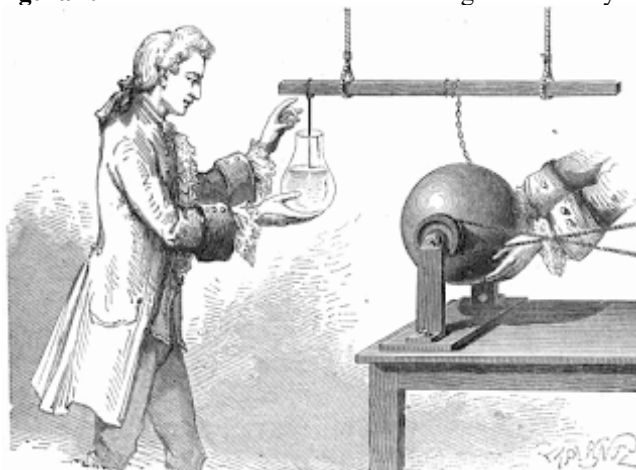
⁸⁴ Os títulos dos livros encontram-se apresentados na REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB - Tomo LXIV - Parte I., p. 153-158, Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsRGNhQ3hlZjc3X2c/view?resourcekey=0-zCBGIYcMXnj6WuVyluE1wg.

⁸⁵ ACSM. Inventário do Tenente José Maria Veloso de Miranda (cód. 91, auto 1909, 2º ofício, 1822.

apresentaremos e analisaremos neste capítulo. Tais livros indicam a potencialidade desses saberes que chegaram à Capitania de Minas pelas mãos de indivíduos que nem sempre estavam ligados às universidades do reino, mas interessados pelos saberes.

O experimento “A garrafa de Leyden” é um exemplo desses saberes, tendo sido amplamente divulgado na época: no interior de uma garrafa contendo água, armazenavam-se grandes quantidades de carga, o suficiente para produzir fortes faíscas elétricas. A demonstração desse experimento acontecia em exibições em praças públicas ou em reuniões limitadas a grupos de interessados. No século XVIII, os curiosos e os filósofos naturalistas usavam esse instrumento para dar choque em uma multidão de pessoas, com as mãos dadas. Embora fossem experimentos que suscitavam a curiosidade, não identificamos, na historiografia, indicativos dessas práticas sendo realizadas publicamente na Capitania de Minas.

Figura 19 – Pieter Van Musschenbroek e a garrafa de Leyden

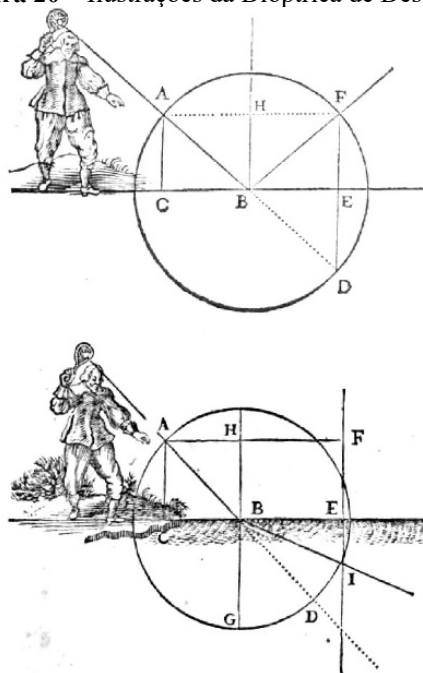


Fonte: Representação do procedimento seguido por Kleist ao carregar eletricamente o recipiente preenchido com água. Disponível em:

http://physics.kenyon.edu/EarlyApparatus/Static_Electricity/Leiden_Jar/Leiden_Jar.html

Descartes também possuía um experimento muito divulgado, conhecido por sua analogia ao movimento de uma bola de tênis lançada por uma raquete, que utilizava as leis da mecânica para justificar as leis da reflexão e da refração da luz em diferentes superfícies (Martins; Silva, 2015).

Figura 20 – Ilustrações da Dióptrica de Descartes



Fonte: Descartes compara a reflexão e a refração da luz com o movimento de uma bola lançada por uma raquete (Martins, 2015, p. 4202-4204).

As transformações provenientes do campo dos saberes suscitaram especializações desses saberes, que gradativamente deixaram de ser observados como um tema interdisciplinar. Os frutos das novas concepções promovidas pelo paradigma cartesiano substituíram o método sintético, que se restringia a explicar os fenômenos naturais de forma verbal. René Descartes propôs o método analítico, que modificava a maneira de conceber as explicações dos saberes, criando as notações simbólicas (fórmulas matemáticas) para explicar os fenômenos da natureza. René Descartes rompeu com a tradição dos saberes da época, ao substituir o latim pela língua francesa para formular suas ideias.

A concepção cartesiana dos saberes, baseada na dúvida, na divisão do problema em partes e na dedução lógica, teve uma grande influência no desenvolvimento do pensamento científico moderno. No entanto, sua aplicação e difusão entre os pensadores não foi imediata nem uniforme. Alguns fatores contribuíram para que a concepção cartesiana da ciência tenha demorado cerca de dois séculos para ser aplicada e difundida entre os pensadores, desde a publicação do *Discurso do Método*, em 1637, até o final do século XVIII, tais como a complexidade e a diversidade dos saberes que exigiam métodos e conceitos específicos para diferentes domínios, nem sempre compatíveis com o modelo cartesiano (Gomes, 2008).

2.4 Os livros proibidos no século XVIII e século XIX: seus autores e a censura

Os autores, e conseqüentemente seus livros e os impressos, também foram alvos de perseguições. O impulso científico trouxe a divulgação das técnicas e a vontade de aprender e reproduzir os ensinamentos propagados nos tratados. Associados sempre a alguma revelação dos mistérios, os livros ganhavam títulos como: os segredos das artes, os segredos das tintas, os segredos da cura – dissolvendo ou amenizando as tradições religiosas sobre a vida social.

Como afirma Villalta (2015), as principais manifestações intelectuais não trouxeram apenas novas fontes de conhecimentos, mas a subversão de que o poder monárquico não era um favor de Deus, mas uma concessão da sociedade aos governantes. A razão passou a ser uma “[...] nova concepção que rege o pensamento social e desperta contestações sociais em relação à representação do poder da igreja católica, as explicações de fenômenos naturais e as instituições – a nobreza, a monarquia e a rígida hierarquia social (Rodrigues, 2020, p. 15-16).

Uma complexa trama de interesses estava em jogo no Reformismo de Portugal, que buscava trazer inovações ao financiamento de pesquisas científicas e o aprimoramento técnico no reino e em suas colônias. Inovações nas áreas da agricultura e manufatura também foram objeto de interesse da monarquia portuguesa, que autorizou publicações nas áreas de ciências, como as da Casa Literária do Arco do Cego (1799–1801), posteriormente incorporada à impressão régia.

A curta duração dessa casa de impressão proporcionou a difusão de aproximadamente 80 livros de saberes (técnicas de aprimoramento da agricultura na colônia, comércio marítimo, assuntos náuticos, além da tratadística de Belas Artes), também propagados na colônia (Santiago, 2009). Frei José Mariano da Conceição Veloso, religioso franciscano nascido em 1741 na Vila de São José del-Rei, esteve à frente da tipografia, atuando na tradução de livros e escrevendo prefácios. Os exemplares dessa tipografia foram confirmados nos inventários de pintores da Capitania de Minas, como Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Athaíde⁸⁶.

Ao mesmo tempo que a ciência ganhava popularidade, os impressos eram perigosos instrumentos de subversão. Os pensamentos reformistas mais radicais teciam críticas ao poder vigente, causando incômodo e perseguição aos escritos. As críticas nem

⁸⁶ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2º. Ofício, fls. 4f. Inventário de Manoel da Costa Athaíde. Cód. 68, auto 1479, 2º. Ofício, fls. 5v.

sempre eram diretas, mas veladas, constituídas por narrativas capazes de despertar o pensamento crítico dos seus leitores. O Reformismo Ilustrado não propiciou a totalidade de um pensamento livre, embora consideráveis avanços no âmbito cultural, econômico e social fossem observados. Os letrados ilustrados, espalhados em Portugal e seus reinos, com insistentes e vorazes críticas à Coroa, sentiram a ação intimidatória e condenatória da Inquisição, promovida pelas sanções da Real Mesa Censória.

O órgão português intitulado de Real Mesa Censória foi um tribunal régio, criado em 1768, formado por uma base majoritária de clérigos que tinham como alvos os jesuítas, a domesticação dos nobres e o combate às ideias corporativas defendidas pelos iluministas. Na reforma promovida por Pombal, a Mesa Censória teve como objetivo transferir para o Estado, na totalidade, a fiscalização das obras publicadas e divulgadas no reino português. Devido à centralização de poder, reprimiu impressos e indivíduos do período ilustrado, os quais inflamavam a sociedade com seus textos que continham, no todo ou em parte, “[...] doutrina ímpia, falsa, temerária, blasfema, herética, cismática, sediciosa, ofensiva da paz e sossego público” (Boto, 1996, p. 19).

A dinâmica da Real Mesa Censória determinou as condições passíveis de proibição, mas a rigidez do índice do tribunal não foi capaz de impedir a circulação das obras. De forma criativa e diversificada, inúmeros impressos chegavam às mãos de interessados na literatura que revelava segredos, atacava o clero e a monarquia, ensinava a magia, a feitiçaria e filósofos pervertidos, como as principais literaturas que aguçaram o interesse de indivíduos e grupos ilustrados. Em Portugal, usaram estratégias criativas e audaciosas para driblar a fiscalização dos livros proibidos, desde o transporte de livros sem a devida encadernação, o envio de exemplares para falsos endereços, ou até o transporte em caixas de fundos falsos (Martins, 2005).

A circulação dos impressos sediciosos também foi identificada na Capitania de Minas e propiciou a formação de um grupo que cultivou o ideário libertário da Revolução Francesa, como, por exemplo, os inconfidentes mineiros – grupo formado por militares, literários, advogados, proprietários de minas e religiosos; dentre os religiosos, estava o Cônego Luís Vieira da Silva, perseguido nos *Autos da Devassa*.

A Mesa Censória não poupou os livros dos pensadores como Hobbes, Diderot, Rousseau, Voltaire, La Fontaine, Espinosa etc., que afrontaram diretamente o regime monárquico do período. Os livros religiosos de Molina, Bellarmino e Mariana também foram obras proibidas a partir do consulado pombalino. Diversos textos ilustrados de

pensadores políticos, anteriores ao século XVIII, e críticos à interferência da Igreja em negócios e à cultura atribuída aos jesuítas, não foram poupados das censuras⁸⁷.

Se existiam regras que proibiam grande parte da sociedade de acessar a literatura “herética e ímpia”, nas mesmas cláusulas regimentais da censura se determinava a liberação de livros aos teólogos. Como observa Villalta (2015), a fiscalização da posse, leitura e circulação dos livros não impediu oportunidades de leitura aos indivíduos ligados ao poder monárquico ou uma rede de influências que ludibriasse as cláusulas censórias e disseminasse as ideias ilustradas.

As pesquisas de Abreu (2022) analisam a relação dos censores de livros e apresentam curiosos argumentos dos letrados censores e como reagiam aos pareceres que elaboravam para a proibição da literatura. Para justificar a censura a um determinado livro, os exames incluíam desde a falta de conhecimento do censor ao tema até a ausência de domínio do idioma do impresso. As censuras não seguiam um padrão uniforme de avaliação, mas revelam as diferentes formas de leitura no século XVIII.

Abreu (2022), ao trazer para discussão o modo de avaliação de uma obra literária pelos censores, descortina como os clérigos não realizavam uma interpretação literária – concentrando sua atenção sobre as indicações de erros de redação, de composição, de sintaxe, de estilo –, e sim teológica. A atenção dos censores centrava-se principalmente nas blasfêmias, nas queixas sujas, nas ideias heterodoxas sobre o poder e a ação de Deus, nas críticas a ordens religiosas, nas ironias em relação a dogmas da Igreja.

Na América Portuguesa, os editais censórios, determinados pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, elencavam as proibições relativas à circulação de livros na colônia, a atuação dos tribunais eclesiásticos e a investigação de livros sediciosos nas bibliotecas dos letrados que faleciam. Na Capitania de Minas, por sua vez, Villalta (2015) salienta que não havia, nos documentos eclesiásticos da cidade de Mariana, indicativos da proibição ou posse de livros. No episódio da Conjuração Mineira, a documentação dos *Autos da Devassa* apresentou um rol de livros proibidos e que estavam na posse dos inconfidentes, como, por exemplo, a biblioteca do eclesiástico da Sé de Mariana.

⁸⁷ O autor descreve em detalhes inúmeras obras que foram censuradas principalmente na Época Pombalina, permeada pelo antijesuitismo (Villalta, 2015, p. 189-211).

2.5 Os livros em Vila Rica e na Comarca do Rio das Mortes

A partir de 1990, historiadores destacaram a diversidade da literatura e dos proprietários de livros na Capitania de Minas. Rodrigues (2010, 2020), por exemplo, discutiu não só a lista de livros, mas buscou, no entrelaçamento de fontes, a problematização e a importância das bibliotecas de intelectuais do período visando compreender a complexa e curiosa trama da Conjuração Mineira, os caminhos e descaminhos de bens de conjurados mineiros. Alvarenga (2003) identificou nos inventários de Vila Rica, entre 1750 e 1850, a diversidade literária e os diferentes proprietários de livros. Já Morais (2009), em São João del-Rei, sistematizou os inventários que apresentam indicativos de livros e o interesse pela cultura livresca com autores e títulos dos saberes, na primeira biblioteca da Capitania de Minas⁸⁸.

Comprovadamente, podemos dizer que circularam livros de diferentes temáticas na Capitania de Minas, por solicitações particulares. Corroboram tal assertiva os trabalhos de Santiago (2009), que identificou os saberes que interessavam ao cirurgião-mor Antônio José Vieyra de Carvalho⁸⁹, em 1802, vinculado ao regimento da cavalaria de Minas Gerais. Tratava-se de um proprietário particular, que solicitara autorização à Censura para transportar seus livros. Esses pedidos de remessas de livros para a América Portuguesa evidenciavam a incidência de pessoas com outras ocupações, que mantinham sob a sua posse livros não associados às suas atividades do cotidiano. Nas pesquisas de Villalta (2015), o pesquisador aborda a circulação dos livros no período ilustrado, fazendo um levantamento de 76 bibliotecas, encontradas em 911 inventários do cartório do 2º Ofício de Mariana, entre 1714 e 1822. A lista de livros perfaz um total de 1.253 obras, algumas delas se repetindo com maior ou menor frequência, entre um inventariado e outro, perfazendo um total de 2.031 volumes.

O levantamento dos inventários feito por Alvarenga (2003), em Vila Rica, destaca a comercialização de livros com a temática jurídica e linguística, o que resultava em um custo elevado para quem residia na Capitania de Minas. Devido ao alto custo de importação dos livros de Portugal, alguns indivíduos com acesso a comerciantes

⁸⁸ Enfatizamos os estudos historiográficos das bibliotecas e as suas contribuições para as múltiplas interpretações no âmbito político, cultural, filosófico, religioso e outros. Nos estudos desta tese, contemplaremos somente o caráter científico dos acervos selecionados.

⁸⁹ Nas pesquisas de Santiago (2009, p. 90), constam as notas do documento ANTT. Real Mesa Censória. Cx. 163. Maço: Minas Gerais 1801–1802. 10/5/1802. O Tratado intitulado *Arte da Pintura* foi remetido ao Brasil em diversas ocasiões, de acordo com as licenças da Censura. ANTT. Real Mesa Censória, Cx. 153, MF 1374, Doc. 165, 19/10/1801.

portugueses se transformavam em proprietários desse tipo de comércio, no intuito de atender à demanda dos interessados pela cultura livresca – oportunidade que também acontecia nos leilões de praças públicas, quando da morte de um jurista ou de um eclesiástico, por exemplo.

As arrematações de livros em praça pública são importantes porque indicam a disseminação dos livros de caráter prático (religiosos e das artes)⁹⁰, ao mesmo tempo que nos informam do interesse pelo impresso de variadas pessoas com outras ocupações. A título de exemplo, temos os mestres da pintura Manoel da Costa Athaide e Francisco Xavier Carneiro, que mantinham sob a sua posse livros de diferentes casas tipográficas, localizados nos seus inventários e que circulavam amplamente na Capitania de Minas.

Na esteira dessas observações e refletindo sobre a história dos livros, eles nos indicam caminhos para a interpretação e as práticas de leitura e escrita. Diversos estudos apontam ferramentas historiográficas para uma investigação rigorosa dos impressos⁹¹. Chartier e Roche (1974, p. 111) alertam-nos para o fato de que “[...] todo livro possuído não quer dizer forçosamente lido e que, inversamente, a leitura não implicava a compra, porque o acesso ao livro, pode-se fazer tanto por meio do comércio de biblioteca, como também de biblioteca pública.”

Cada lugar apresentou estilos que recepcionaram os saberes, de modo que se diferem de uma localidade para outra, como, por exemplo, no caso da pintura. A representação das pinturas utilizava um amplo leque de criatividade e diferentes tipos de representações nas sociedades. Os pintores e suas obras carregavam as marcas das circunstâncias regionais em que foram praticadas. Ao mesmo tempo, pessoas interessadas pelo campo artístico foram responsáveis por criarem esse movimento, de trazer para distintos lugares os instrumentos, os livros e as experiências. Essa movimentação de pessoas e artefatos promoveu uma profunda influência na recepção de novas teorias e

⁹⁰ Existe uma linha tênue entre as fronteiras dos saberes do século XVIII e século XIX. Observamos pelos estudiosos desta literatura que os livros de ciência se aproximavam do caráter especulativo, apoiados em teorias; já os livros de artes estavam vinculados aos de regras práticas que buscavam revelar segredos. Dentre eles, *Segredos do Desenho, das Artes e da Química*.

⁹¹ Do conjunto das obras de Roger Chartier, nesta linha de pesquisa que discute questões relacionados ao livro, apenas nas traduzidas para a língua portuguesa, temos, entre outras: *A nova história* (1990), organizada com Jacques Le Goff e Jacques Revel; *O livro: uma mudança de perspectiva* (1976); *A Ordem dos Livros* (1998); *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador* (1998); *Textos, Impressão e Leituras* (1995); *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990); a organização, com Philippe Áries, do volume “Da Renascença ao Século das Luzes” da coleção *História da Vida Privada* e o artigo “As práticas da escrita”, neste mesmo volume (1997); a organização do livro *Práticas da Leitura* (1996) e seus artigos “Do livro à Leitura” e “Leitura, uma Prática Cultural”.

entre seus interlocutores, sobre julgamentos de saberes que adequavam a realidade e a circulação científica e dos livros.

2.6 Tecendo comentários sobre os inventários

Os inventários, ao registrarem os bens de indivíduos ou instituições, podem fornecer informações valiosas para a história. Por meio desses documentos, é possível conhecer aspectos da cultura, da economia, da sociedade e da política de diferentes eras e lugares, bem como as relações entre indivíduos e grupos sociais.

Os inventários podem revelar, por exemplo, as condições de vida, das atividades, crenças religiosas, bens de família, disputa legal e conflitos sociais. Podem, também, contribuir para a localização de obras de arte, documentos, livros, ferramentas e outros objetos de valor histórico. Estes documentos são fontes indispensáveis que nos permitem reconstruir e interpretar múltiplas dimensões da experiência humana, no tempo e no espaço.

Dois inventários chamam a atenção na pesquisa. O primeiro é o do Cônego da Sé de Mariana e o segundo, do militar José Maria Veloso de Miranda, também de Mariana. Dos documentos inventariados, merecem atenção os livros de Matemática, com exemplares de saberes do século XVIII e do século XIX que podem ser identificados como reflexos da circulação dos saberes do período.

Nos inventários dos pintores estão presentes livros de saberes práticos da pintura, temas religiosos e dicionários da época. Os conteúdos podem ser indicativos daquilo que interessava aos artistas, mas não contemplam a totalidade de saberes que dominavam. O Cônego da Sé de Mariana, por exemplo, possuidor de uma expressiva biblioteca que contemplava temas diferenciados, emprestou livros que difundiram, entre os leitores, ideias filosóficas e políticas, conforme consta nos *Autos de Devassa*. Diante de vastas possibilidades de análise de livros, concentramo-nos na identificação dos conteúdos da matemática, da pintura e da perspectiva nesse ambiente de curiosidade pelos saberes.

Santiago (2009) articulou, em sua tese de doutoramento, as fontes e as representações das imagens, destacando a influência dos saberes impressos nas possíveis apropriações feitas, de forma direta ou indireta, pelos artistas. Tais análises possibilitam-nos pesquisar outras fontes de saberes, que não estão ligados somente às historiografias do livro, e sim, interligados com a história das ciências (matemática e física), presentes nas pinturas. Questionamos, ao prescrutarmos as fontes, quais foram os possíveis

conhecimentos que serviram de exemplos para a revelação dos saberes e segredos⁹² na elaboração de trabalhos das pinturas ilusionistas.

Segundo o *Diccionario da lingua portugueza*, de Antônio de Moraes Silva (1789), a palavra “saber” designa algo vinculado à ciência⁹³; e “segredo” é apresentado como um jogo que responde a um o que havia de responder a outro. O conceito de “saberes” aproxima-se do que buscamos no conteúdo dos livros. Ele se adequa ao cotidiano dos mestres da pintura que buscavam adquirir um conhecimento prático em suas ocupações artísticas. Já o termo “segredos” se refere aos saberes práticos, de forma abrangente, em que o interesse maior consiste em descobrir novas formas para a preparação dos alimentos e dos tratamentos, para a cura dos males. Para a nossa pesquisa, consideramos que a técnica da perspectiva, a geometria e a matemática estão vinculadas à ideia de saberes; e, por essa aproximação conceitual do conhecimento com essas áreas, utilizaremos, ao longo da pesquisa, o termo saberes.

2.7 A biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva

Nascido no distrito de Lobo Leite, próximo à conhecida cidade de Congonhas, Cônego Luís Vieira da Silva foi batizado em 21 de fevereiro de 1735. Filho de portugueses, matriculou-se em 1750 no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, Mariana. Concluiu os estudos em filosofia e teologia moral em 1757, no Colégio dos Jesuítas, em São Paulo. Por trinta e dois anos, foi professor do Seminário de Mariana, local em que constituiu sua biblioteca, até ser confiscada no processo-crime denominado *Autos de Devassa*, responsável por julgar os envolvidos no movimento de 1789, conhecido como Conjuração Mineira.

Em Vila Rica, a biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva impressiona pelo quantitativo de livros. Rodrigues (2008, p. 43) indica as divergências quanto ao número de livros a partir da pesquisa de Eduardo Frieiro. A divergência qualitativa fez o pesquisador consultar os autos originais relativos ao religioso, constatando terem sido

⁹² A concepção dos livros de segredos nos trabalhos da pesquisadora Santiago (2009) nos indica que ali eram abordados assuntos de diversos saberes, e mesmo curiosidades, pautados em temas do cotidiano como preparo de café, além de rudimentos de metalurgia, mineração e dicas para a beleza do corpo. No universo da pintura, os saberes deveriam ser revelados pelo mestre aos seus discípulos.

⁹³ O *Dicionário da Língua Portuguesa* de Moraes Silva é uma obra de referência para o estudo e o conhecimento da língua portuguesa. A sua publicação em Lisboa, em 1789, apresenta a palavra “saber” relacionada à ciência e doutrina. Já no dicionário de Raphael Bluteau, o termo “saberes” é definido como “ciências, artes, erudição”. Bluteau explica que o vocábulo vem do latim *sapere*, que significa “ter gosto, sabor ou inteligência; sábio; prudente.”

confiscadas 266 obras em 569 volumes. Foram identificadas obras de Montesquieu, Rousseau, Mably, Raynal, Diderot, Voltaire, entre outros. Segundo Villalta (2015), as estantes abrigavam 279 títulos e 612 volumes. Esses números divergem na historiografia. Para Rodrigues (2020), o pesquisador Eduardo Frieiro localizou, no acervo, uma biblioteca composta por 270 títulos e 800 volumes; o estudioso Paulo Gomes, por sua vez, afirma serem 276 títulos e 563 volumes.

Os bens do religioso foram sequestrados em 22 de junho de 1789, na sua residência na cidade de Mariana. O ensaio *O diabo na Livraria do Cônego*, de Eduardo Frieiro, relata a história do Cônego da Sé de Mariana, Luís Vieira da Silva, considerado um importante proprietário de livros, em fins do século XVII, marcando seu nome na história da Capitania de Minas por sua participação na Conjuração Mineira. Segundo Frieiro (1981), as acusações imputadas ao religioso concernem à posse do gigantesco e diverso quantitativo de livros, que contestavam alguns dogmas da Igreja e, conseqüentemente, difundiam uma rebelião na colônia.

O eclesiástico pertencia ao seletivo grupo de proprietários de livros. Os inventários do 2º Ofício em Mariana, segundo Villalta (2015, p. 359), contabilizam um total de 37 clérigos, sendo que 22 eram proprietários de livros, o que representa 59,45% do total número de padres. Essa aproximação estatística demonstra a relevância dos religiosos na circulação dos saberes. Outros dois clérigos envolvidos na Conjuração Mineira tiveram livros apreendidos: o padre Manuel Rodrigues da Costa, que possuía 75 títulos e 210 volumes; e o padre Carlos Correia de Toledo e Melo, com 60 obras e 104 volumes.

A lista dos livros sequestrados da biblioteca do Cônego da Sé de Mariana foi publicada em 1901 na *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, por Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo. A transcrição feita é considerada um marco na historiografia do livro e é dividida em Livros Sagrados, Teológicos e Canônicos, Livros de História, Livros de Jurisprudência, Livros de Sciencia e Literatura (Rodrigues, 2010, p. 38-39). Aqui nos concentraremos, para análise, nos livros de matemática e física, na categoria Livros de Sciencia. Dentre os livros encontrados na biblioteca do religioso, havia dicionários, textos de oratória, teoria estética, arte, volumes da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert e os clássicos gregos e latinos.

O acervo do Cônego Luiz Vieira da Silva é riquíssimo em qualidade e quantidade de temas. O interesse por artes militares, mapas geográficos, como os 13 exemplares apreendidos entre os seus bens, permitia ao religioso melhor entender o espaço geográfico de Minas. A física, a agronomia e a botânica também estavam contempladas, além da

política e filosofia. Ainda constam no acervo livros que versam sobre temas como a geometria, de René Descartes (1595–1650), ou conteúdos de física do holandês Pieter Van Musschenbroek (1692–1761) e seus familiares, bem como livros de filósofos racionalistas.

Ao longo das análises, identificamos cinco categorias de livros de interesse para o presente estudo: física, ciência química, matemática e geometria, segredos das artes e elementos da arte militar.

Quadro 2 – Livros de Ciencia – Biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva

Livros de Ciência	Quantidade
Memories pour servir a l'histoire des egarements de Tesprit humain	2 in-4°
Philosophia de Mayor	4 in-8°
Physicae elementa mathematica Gravresand	2 in-4°
Wolf, Elementa Matheseos	5 in-4°
Philosophia mentis, Briziu	8 in-4°
Manilii Astronomicon	1 in-4°
Memoires Instructives de l'Histoire Naturelle, de Bemaré	1 in-4°
Elementos de Geometria de P. de Campos	1 in-4°
Dictionnaire de Histoire Naturelle de Bemaré	6 in-4°
Geometria de Descartes	2 in-4°
Vemei Opera	6 in-4°
Ejusdem Lógica	1 in-4°
Zanches, Physica	2 in-4°
Muskembrock, Physica	2 in-8°
Genuensis Metaphisica	5 in-8°
Ejusdem Lógica	1 in-8°
Elementa Matheseos e Briscia	1 in-8°
Medicine Pratique de Culen	2 in-8°
Traité des Maladies vénériennes	1 in-8°
Exposition de la structure du corps humain, de Winslow	1 in-8°
CEuvres de l'Abbé Condillac	3 in-8°
Essai de Phisique	1 in-8°
Manuel d'Agriculture	1 in-8°
Nouveau Dictionnaire des Sciences	2 in-8°
Manuscripto de Philosophia	1 in-8°
Elementos da Arte Militar	2 in-12°
Elementos de Methaphisica	1 in-8°
Secret des Arts	2 in-8°
Aranha - Disputationes Metaphisicae	1 in-8°
Gravesandi Opera	2 in-4°
Iter per mundum Cartesi	2 in-8°

Fonte: Sequestro dos bens do cônego Luiz Vieira da Silva (1901). *Revista Trimestral do Instituto Histórico*, n. 103, p. 157.

O livro *Physicae elementa mathematica* (Elementos matemáticos da física), escrito pelo físico, matemático e filósofo holandês Willem Jacob's Gravesande (1688–1742), trata-se de uma publicação de 1720 que aborda os instrumentos e as experiências da física experimental que serviram para explicar fenômenos da física (filosofia natural) de modo prático, simples e eficaz. Gravesande apresenta experimentos como a dilatação volumétrica, em que fenômenos acontecem em objetos sólidos de forma perceptível⁹⁴.

O matemático também escreveu o livro *Essai de perspective*⁹⁵, demonstrando sua capacidade de aplicar a matemática a outros campos, além da mecânica e da termodinâmica. Uma característica notável do tratado de perspectiva foi trazer a descrição textual da câmera escura; basicamente fornecia a seus leitores um manual ou um *kit* de construção para o instrumento⁹⁶. O tratado de Gravesande (1711b, p. 2-3), do Aviso, não numerado, diz que “[...] muitas coisas não poderiam ser previstas que a experiência por si só pode ensinar; que era necessário tatear por um longo tempo, e tentar vários métodos [...]”⁹⁷. Trata-se de uma característica marcante da literatura científica do século XVIII, que aproximava o leitor dos experimentos, convidando-o a conhecer e construir os seus próprios experimentos.

O livro de Pieter van Musschenbroek também constava no acervo de física do Cônego Luís Vieira da Silva: *Essai de physica* (Ensaio de física), um volume in-octavo; *Physica* (Física), em dois volumes in-octavo; *Physica (Física)* de Zaneni, em dois volumes *in-octavo*, que ajudaram igualmente a propagar a filosofia experimental e as ideias de Newton (Ducheyne, 2016, p. 123).

A família Musschenbroek foi responsável por elaborar diversos tratados de Física Experimental e contribuiu para o ensino da nova filosofia nas mais prestigiadas universidades europeias. As obras de literatura científica também foram referências bibliográficas para o desenvolvimento do ensino em Portugal, em algumas décadas antes de 1772 (Martins, 2000, p. 265). Os livros de Pieter van Musschenbroek abrangem estudos de descobertas relacionadas ao magnetismo, e suas publicações tiveram grande influência em toda a Europa. Pieter van Musschenbroek também desenvolveu outros

⁹⁴Experimento Anel de Gravesande, disponível em: <http://physicsvirtualmuseum.ufop.br/thermodynamics/anel-de-Gravesande.html>, acesso em 11/01/2023.

⁹⁵ Ensaio da Perspectiva. *Essai de perspective*, par G. J. 's Gravesande, disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k648789.image>, acesso em 11/01/2023.

⁹⁶ Out of Newton's shadow: an examination of Willem Jacob 's Gravesande's scientific methodology. Faculty of Arts and Philosophy. Vrije Universiteit Brussel, 234p, 2017.

⁹⁷ 's Gravesande, G. J. (1711b). *Essai de Perspective*. La Haye: Troyel. 's Gravesande, G.J. (1711b). “Usage de la chambre obscure pour le dessein”, added to 's Gravesande (1711a). Tradução nossa.

instrumentos, utilizando garrafa ou copo alto de plástico e um fio, servindo de terminal interior (Ducheyne, 2016). Esse simples objeto acumulava uma quantidade suficiente de faíscas elétricas que podiam ser armazenadas. A invenção do primeiro capacitor – o famoso “*Leyden pote*”, que após a sua construção produziu um choque durante o experimento – foi relatada por van Musschenbroek a René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683–1757) em uma carta de 20 de janeiro de 1746:

Gostaria de lhe contar sobre uma experiência nova, mas terrível, que eu aconselho você a nunca tentar por si mesmo, nem eu, que experimentei e sobrevivi pela graça de Deus, o faria novamente por todo o reino da França (Heilbron, 1999, p. 313).

Posteriormente, a invenção fez parte de demonstrações públicas, amplamente divulgadas na Europa, em que voluntários, de mãos dadas, recebiam choques elétricos através do experimento. Este e outros tipos de experimentos possivelmente circularam nas Gerais (Filgueiras, 1998), desde o século XVIII, com várias tecnologias que atendiam aos interesses da Capitania, mas não encontramos indicativos de documentação na historiografia que registrasse a aplicação desses saberes. No entanto, a descoberta de livros experimentais das ciências nos revela o caráter propagandista na biblioteca do eclesiástico.

O conhecimento que chegava à América Portuguesa, por meio de estudantes e indivíduos que retornavam da Europa, incluindo religiosos e militares, foi responsável por divulgar a ciência e seus ideários de progresso, desenvolvimento e prosperidade, advindos das aplicações científicas.

A biblioteca científica do cônego possui diversos livros ligados a tecnologias da época, que revelam os segredos da química e da mineração. Esses saberes estão representados em quatro volumes in-octavo. Um dos livros de ciência da química, intitulado *Elements de mineralogie docimastique*⁹⁸ (Elementos de mineralogia docimástica), de 1722, trata dos experimentos do químico parisiense Balthasar-Georges Sage (1740–1824). Balthasar Sage inventou a cor azul da Prússia, pigmento de cor azul-escura muito empregado em pintura e tingimento de tecidos. Outro livro relacionado ao universo da mineralogia é o *Secret concernant les arts et les métiers* (Preocupação secreta

⁹⁸ Colin (1783).

sobre artes e ofícios *ou* Sigilo em relação às artes e ofícios), editado em Bruxelas em 1758⁹⁹.

Temas relacionados à química e à mineralogia foram alvo de interesse dos intelectuais que residiam nas áreas mineradoras, possivelmente em decorrência da prosperidade da extração de ouro no final do século XVII. Naquele período, conhecer as tecnologias e as ferramentas para a fabricação de pólvoras e fábricas de ferragens atendia, principalmente, aos interesses das intendências militares na Capitania de Minas, para a manutenção da ordem (Cotta, 2005).

Na esteira dos interesses ligados à extração aurífera, muitos religiosos enriqueceram com a descoberta do ouro, segundo as pesquisas de Anastasia (1998), Almeida (2010), Carrara (2007) e Libby (2020). Isso ocasionou a expulsão de diversos indivíduos que atuaram nas regiões mineradoras por interesses particulares. O Cônego da Sé de Mariana foi um religioso com direta participação na Conjuração Mineira, e o confisco dos seus bens, relatados nas publicações, revela livros que abordam as ciências dos metais. Até o momento, não há registros que vinculem o Cônego de Mariana diretamente a qualquer interesse por metais de valor nas Gerais; mas encontra-se em aberto se os livros de química e mineralogia foram emprestados às pessoas do seu vínculo social ou para atender aos interesses dos inconfidentes.

Nas análises dos livros de matemática da biblioteca do Cônego de Mariana, identificamos algumas particularidades da apresentação dos conhecimentos no período aqui considerado. Constatamos que alguns desses livros já utilizavam a notação da álgebra simbólica, no sentido algorítmico, ou seja, a álgebra representada por letras e números. Compõem a biblioteca do religioso títulos como *A Geometria*, em dois volumes *in-octavo*, do filósofo, físico e matemático René Descartes (1596–1650), considerado como um dos principais textos a contribuir para a modificação do significado da matemática no século XVII e o decurso da filosofia matemática. Esse livro discute a resolução dos tratados de Apolônio e Arquimedes, que ganharam visibilidade por apresentarem resoluções de problemas ligados a construções geométricas e serviram de inspiração para os matemáticos Descartes e Fermat, os quais perceberam que o simbolismo algébrico era um elemento necessário para facilitar a resolução de problemas, resumindo uma longa explicação matemática com o uso de símbolos (Roque, 2012).

⁹⁹ Livro dedicado a explorar as técnicas e tecnologias dos metais. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=J3U7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

O livro *A Geometria*, de René Descartes, é datado de 1637 e opera com uma transformação dos métodos técnicos da geometria e da álgebra¹⁰⁰ como a maneira de esclarecer os fenômenos por explicações verbais. Descartes aborda, com seu método analítico, notações simbólicas (fórmulas matemáticas) para desvendar os fenômenos da natureza que deveriam ser discutidos e provados por experiências.

O livro de Descartes discute temas relativos ao seu método de resolução de problemas, com referência à análise da coleção matemática do “problema de Pappus”, que contém a principal descrição dos métodos de análise e de síntese dos geômetras gregos. As publicações de Descartes fizeram-no reconhecido, atribuindo-se a ele, por isso, o mérito da elaboração do método de análise geométrica. Novas formas de analisar a geometria e a álgebra também foram observadas pelo matemático Fermat. Segundo (Malta, 2015) as inovações do método de Descartes são consideradas, pelo campo da ciência, como a ousada pretensão cartesiana de estender a análise para além das disciplinas matemáticas, universalizando o método para todas as áreas do saber. O francês Pierre de Fermat também obteve resultados inovadores na solução algébrica de problemas indeterminados, mas não os publicou.

Em seu método, Descartes apresenta explicações científicas, nominando-as de “busca pela verdade”, ou seja, método de análise (Battisti, 2002). O filósofo traz contribuições que sintetizam a resolução de problemas complexos, partindo de quatro preceitos: a observação e a experimentação – para a complexificação do método científico, a fim de se observar o problema; e a universalidade e objetividade – para situações como indagações no campo da mecânica, da física, da biologia ou da psicofisiologia, estendendo-se para outras áreas.

Ao utilizar os seus métodos analíticos para “alcançar a verdade,” Descartes parte de princípios normativos mais “simples e mais fáceis de conhecer”, subindo pouco a pouco, como que por degraus, até chegar aos conhecimentos mais complexos. As leis propostas do método analítico permitiram que todos os problemas pudessem ser analisados, sob a perspectiva da simplificação e da rigorosa concatenação das ideias, pelas operações típicas do procedimento geométrico, apoiando-se na dúvida para superá-la.

Tal concepção de ciência foi difundida e aplicada em outros conhecimentos, como o direito, a política e diversas áreas científicas, introduzindo uma nova maneira de observar, analisar e explicar o mundo. Embora a literatura circulasse na Capitania de

¹⁰⁰ Brunschwig, L.; Pacheco (2021).

Minas com os novos saberes que circulavam da filosofia cartesiana da época, não encontramos registros dos livros, em inventários dos pintores, que tinham a geometrização dos espaços como o recurso matemático mais difundido entre eles. Analisaremos, mais especificamente, para confirmar se há indicativos de uma matemática que foge do uso da régua, do compasso e de instrumentos ligados à geometria em um capítulo específico.

Os conhecimentos matemáticos estão também na obra *Elementos de geometria plana e sólida segundo a ordem de Euclides*, em um volume *in-quarto*, do padre jesuíta e matemático português do século XVIII, Padre Manoel de Campos (1681–1758). Ele faleceu quinze dias antes da prisão dos jesuítas, ordenada pelo Marques de Pombal¹⁰¹. A impressão do livro é de Lisboa, no ano de 1735, e já apresentava propostas para fundamentos da geometria dos sólidos. No entanto, foi somente no século XIX, com a atuação do matemático francês Adrien Marie Legendre (1752–1833), que problemas vinculados à geometria espacial foram, de fato, fundamentados como as proposições da geometria plana.

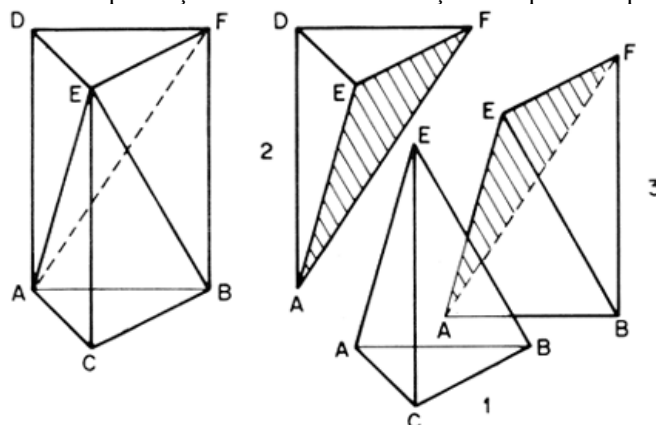
Um dos temas da literatura do jesuíta¹⁰² é a equidecomponibilidade de poliedros, reavivada pelo matemático Hilbert e levada para debate em um congresso de matemáticos no ano de 1900. A demonstração do Padre Manoel de Campos, no século XIX, foi apresentada com a seguinte pergunta de Hilbert no congresso de Paris: “*É possível decompor duas figuras de mesma medida (área ou volume) usando as mesmas peças*¹⁰³? *A decomposição de um prisma em três pirâmides pode fazer surgir pirâmides de mesmo volume, mas com invariantes?*” Manoel de Campos, em 1735, baseou-se nas tentativas de matemáticos que o antecederam, como Clavius (1574), Stafford (1634) e Tacquet (1654), para propor uma demonstração correta para a decomposição do prisma, ou seja, a equidecomponibilidade dos sólidos.

¹⁰¹ Rodrigues (1931–1950).

¹⁰² A demonstração pioneira do Padre Manoel de Campos está presente em seu compêndio e apresenta a teorização correta para cálculo do volume de uma pirâmide no *Livro XII dos Elementos, proposições XII.5–XII.9*.

¹⁰³ Biblioteca de Matemática Instituto de Matemática e Estatística, Universidade de São Paulo. Demonstração prática da equidecomponibilidade. Disponível em: <https://matemateca.ime.usp.br/acervo/equidecomponibilidade.html>.

Figura 21 – Exemplificação visual da demonstração de equidecomponibilidade



Fonte: Campos (1735). O volume de uma pirâmide é $1/3$ do produto da área de uma base pela altura correspondente, mostrando que um prisma triangular pode ser “decomposto” em três pirâmides de igual volume¹⁰⁴.

A demonstração no livro *Elementos de Geometria*, do Padre Manoel de Campos, abre possibilidades para solucionar problemas de cálculo de volume dos sólidos. Este tipo de desafio fascinou muitas gerações de matemáticos até que uma resposta satisfatória fosse encontrada no século XIX por um grupo de matemáticos, com destaque para Hilbert¹⁰⁵. Padre Manoel de Campos não vivenciou o reconhecimento da sua demonstração, mas suas propostas deram origem às noções de simetria e de equidecomponibilidade dos sólidos, no fim do século XVIII e início do século XIX.

O padre em questão, escrevendo sobre o livro *Elementos de Euclides*, apresentou desenhos tridimensionais mais complexos, como esferas, cilindros e pirâmides, para apreciação do leitor, sem passar por exemplos mais simples como a construção de um triângulo equilátero com uso de compasso. As figuras planas são apresentadas apenas de forma verbalizada, o que dificulta a compreensão dos aprendizes iniciantes. A linguagem matemática verbalizada é predominante por todo o compêndio. O matemático Padre Manoel de Campos utiliza, ao longo do seu livro, recursos textuais para exemplificar o conhecimento matemático, o que aumenta a dificuldade de compreensão.

Em continuidade à análise da biblioteca do eclesiástico de Mariana, utilizamos também os cinco volumes in-quarto da obra *Elementa matheseos universae*¹⁰⁶ (Elementos da matemática universal) do filósofo racionalista alemão Christian Freiherr Von Wolff (1679–1754). A publicação do compêndio segue o padrão das descobertas matemáticas

¹⁰⁴ Campos (1735).

¹⁰⁵ Guimaraes, Carvalho e Schubrig (2011).

¹⁰⁶Elementa matheseos universae. Wolff, Christian. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/jzhkuxcv/items?canvas=3>.

do seu tempo. O livro aborda itens fundamentais da aritmética, como operações de soma, subtração, multiplicação e divisão, potências numéricas e operações com logaritmos.

Elementos da geometria compõem a segunda parte do livro, destacando-se a linguagem matemática sintética, com as demonstrações clássicas de Euclides, sem apresentar o método algébrico de Descartes. A linguagem verbalizada ainda é marcante, o que torna o livro extenso, com muitas demonstrações para um leitor iniciante. Ao final, temos a exposição de figuras elaboradas com a régua e o compasso, sendo uma praxe desse período para livros de cunho.

O livro *Iter per Mundum Cartesii*¹⁰⁷, ou *Viagem pelo mundo de Descartes*, foi escrito por Daniel Gabriel Fahrenheit (1686–1736), físico holandês, inventor do termômetro de álcool (1709), do termômetro de mercúrio (1714) e protagonista do desenvolvimento da escala de temperatura Fahrenheit, que leva seu nome e ainda é utilizada nos Estados Unidos da América. A publicação é de 1694, Amsterdam, e discute de forma satírica a obra cartesiana. O título é atraente, mas não aborda de forma direta tópicos de matemática. Folheando o exemplar pelo acervo *online*, percebemos que, para uma compreensão efetiva, o leitor carecia de informações mais robustas do filósofo e matemático Descartes, algo restrito a um grupo de leitores na Capitania de Minas.

Ainda no mesmo acervo, o livro *Secret des Arts* é uma incógnita. Seria o livro *Segredos das Artes Liberaes e Mecanicas*, de Bernardo Monton, editado em 1744 em uma versão traduzida? A ausência de qualquer informação em relação ao autor e à casa tipográfica dificulta uma possível identificação. Provavelmente seja uma versão em francês do livro, notoriamente conhecido dentre os impressos saberes que pertencem ao acervo do clérigo.

Ao consultar os interrogatórios do Cônego Luiz Vieira, no ano de 1789, são recorrentes as indagações dos representantes da Coroa em relação aos participantes de reuniões, a empréstimo de livros e ao conteúdo de conversas e livros proibidos, mas nenhum questionamento se refere ao teor dos livros de saberes. Resta-nos indagar se realmente os livros de saberes e seus conteúdos não estavam na mira da mesa acusatória, ou se não havia ali um intelectual com o nível de conhecimento do religioso para elaborar perguntas. A ausência de acusações desta natureza na condução do interrogatório levamos a especular que as preocupações se centravam em conteúdos políticos, que tentavam

¹⁰⁷ Daniel Farenheit. *Iter per Mundum Cartesii*. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=BKHEkSNH1AIC&pg=GBS.PP1&hl=pt>

abalar a Coroa Portuguesa em Vila Rica e engendrar uma possível expansão da Conjuração Mineira para outras localidades.

2.8 A biblioteca do tenente José Maria Veloso de Miranda em Mariana

Outro acervo relevante para nossa pesquisa é o dos militares. Cotta (2012) é um dos pesquisadores dedicados à temática do conhecimento nas Gerais e abordou, no seu livro *Matrizes do Sistema Policial Brasileiro*, a existência de Engenheiros ou Artilharia somente nas cidades litorâneas da América Portuguesa. A preocupação das ordenanças militares na Capitania de Minas centrava-se nos aspectos do controle social, em razão das dinâmicas econômicas e sociais estabelecidas.

Pensando fora das fronteiras institucionais, os saberes voltados para a engenharia de fortificação, com o uso da geometria para a construção de edificações, de alguma forma chegaram às vilas mineiras. Os conhecimentos militares, na Capitania de Minas, são estudados na tese de Ribeiro (2009), que discute a matemática e os conteúdos da formação dos Engenheiros Militares¹⁰⁸ na América Portuguesa. Majoritariamente, os conteúdos de perspectiva e cartografia, a geometria e os cálculos, eram temáticas recorrentes na formação de pessoas com outras ocupações. A atuação de militares, principalmente nas construções de fortificações em cidades litorâneas da América Portuguesa, exigia tais conhecimentos. Consideramos alguns aspectos para que os livros das artes militares se disseminassem de forma não institucionalizada na Capitania de Minas: a transferência de militares para a região, em detrimento da obrigatoriedade profissional; o aumento da circulação de saberes, em razão da atividade mineradora – o ouro movimentou e disseminou a troca de saberes; a observação, experimentação e análise de fenômenos dos saberes possibilitando praticar a ciência de forma acelerada; e a proximidade com o Rio de Janeiro, favorecendo o trânsito de pessoas, livros e conhecimento.

A título de exemplo, apresentamos o inventário do tenente José Maria Veloso de Miranda (1822), que indica seu interesse por livros de saberes na sua biblioteca. A literatura científica do militar é abrangente e abarca títulos de química, da física e da matemática. Há também exemplares que vinculam as atividades de pessoas com outras ocupações do militar, como a arte militar, a anatomia e os cuidados com enfermidades.

¹⁰⁸ Ribeiro (2009).

No acervo também há títulos de interesse como a geografia e a história portuguesa, a agricultura, a mineração, cultura, artes, jardinagem, poesia e dicionários.

A relação dos livros do militar, tal como aparece no inventário, com as descrições e respectivas avaliações, é a seguinte:

Sendo presentes os Louvados nomidados por elles uniformemente foi fito ao Mesmo Ministro, que tinham procedido na avaliação dos livros da forma seguinte¹⁰⁹.

Item Elementos de Fizica [?]r Morchembroech dois volumes, e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em dois mil, e duzentos reis que sahe

Item Elementos de Euclides, e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em Hum mil, e duzentos reis e sahe

Item Arte de tintura, e foi vista, e avaliada pelos ditos Louvados em cento, e cinquenta reis com o que a margem sahe

Item Segredo das Artes o tomo segundo, e foi visto, e avaliado pelos ditos Louvados em cento, e cinquenta reis com o que se sahe

Item Bertholith Elementos da Arte da tintura dois volumes, e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em seiscentos

Item Decionario das Artes cinco volumes, e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em mil, e oitocentos reis

Item Elementos da Arte Militar, e foi visto, e avaliado pelos ditos Louvados em trezentos reis com que á margem sahe

Item Chimica quatro volumes, e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em hum mil, e duzentos reis com o que se sahe

Item Elementos da Chimica tres volumes e forão vistos, e avaliados pelos ditos Louvados em novecentos reis que se sahe

Item Dicionario da Chimica quatro volumes, e foi visto e avaliado pelos ditos Louvados em hum mil, e oitocentos reis

Item Instituiçoens chemicas, e forão vistas, e avaliadas pelos ditos Louvados em cento, e cinquenta reis com o que se sahe (ACSM. Inventário do Tenente José Maria Veloso de Miranda (cód. 91, auto 1909, 2º officio, 1822. fls. 35 v, fls. 36 e 36v, fls. 37 e 37v.).

O livro do fisico holandês Pieter Van Musschenbroek (1692–1761), *Elementos de Fizica* [?]r Morchembroech, indicado no inventário do tenente, é o mesmo exemplar presente na biblioteca do Cônego da Sé de Mariana. Notamos que o livro foi registrado com a grafia “Muskembrock, Phisica” pelo escrivão, mas trata-se do mesmo exemplar. As coleções didáticas de *Elementos de Euclides* também estão presentes, sem especificação do quantitativo de tomos, indicando ser volume único.

¹⁰⁹ ACSM. Inventário do Tenente José Maria Veloso de Miranda (cód. 91, auto 1909, 2º officio, 1822. fls. 35 v, fls. 36 e 36v, fls. 37 e 37v.

No inventário aparece um clássico da matemática, o compêndio de Euclides, que aborda as principais definições do grego para a geometria plana e sólida. No livro temos as principais definições para a construção de figuras planas, utilizando régua e compasso; há também exemplificação das teorias para semelhanças de figuras, teorema envolvendo as operações com números. É uma obra basilar para a atuação de diversas carreiras, que perpassa os séculos e foi amplamente utilizada nas atividades dos militares que atuaram na região litorânea, e engenheiros, arquitetos e pintores que atuaram na América Portuguesa. A presença da geometria euclidiana no acervo do tenente José Maria Veloso de Miranda indica que o tema era também de interesse dos militares em áreas mineradoras da Capitania de Minas, e não exclusivo dos corpos de Engenheiros ou Artilharia do litoral.

O livro *Segredo das Artes* é referenciado na biblioteca, e, seguindo as especulações de Santiago (2009), presumimos que seja o livro de Bernardo Monton, intitulado *Segredos Necessarios para os officios artes, e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia doméstica* ou *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas*¹¹⁰. *Segredos das Artes* recebeu atenção no inventário do Athaíde.

As ferramentas tecnológicas e historiográficas permitem-nos interligar presente e passado, estabelecendo relações entre títulos, autores e conteúdo. No entanto, nas nossas pesquisas preliminares, não conseguimos identificar, até o momento, a conexão dos títulos e respectivos autores para *Arte de tintura*, *Decionario das Artes* e *Bertholith Elementos da Arte*. Alguns títulos são recorrentes e aparecem como “arte pintura” e não “tintura”. Teria sido um erro de registro do escrivão? Ou da identificação paleográfica? Até o momento não encontramos indicativos para avançar em um parecer sobre esses livros.

Embora não seja escopo da pesquisa discutir detalhes deste livro, o título *Arte Militar*, presente na biblioteca do tenente de Mariana, leva-nos a presumir que era associado aos saberes dos desenhos de fortificações e da pintura. O mesmo título está na biblioteca do Cônego da Sé de Mariana, mas não podemos afirmar que seja o mesmo livro.

A arte militar dos desenhos e mapas geográficos manteve-se ligada aos engenheiros militares, que utilizavam princípios geométricos aplicados à prática da construção de diversas fortificações no litoral da América Portuguesa (Oliveira, 2014). A construção é um marco das ordenanças militares de engenharia e artilharia, que direcionavam a circulação de saberes pela América Portuguesa à proporção que as localidades expandiam suas necessidades de vigilância.

¹¹⁰ MONTON, Bernardo. *Segredos Necessarios para os officios, Artes, e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia domestica*. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125009789393/page/n65/mode/2up, acesso em 01/02/2023.

A elaboração dos desenhos militares, além de proporcionar melhor identificação dos territórios ocupados pela Coroa, oferecia ainda métodos vinculados à conduta militar.

A presença de livros das artes militares na biblioteca do tenente marianense é literatura corriqueira em razão do posto que ocupava na ordenança da Capitania de Minas. Cotta (2020) destaca que os eventos educativos originários das ordenanças militares remetem às condutas necessárias ao exercício de suas atividades específicas. A necessidade da educação do corpo e da mente justifica a presença de livros com um vasto leque de temas. Fator surpreendente é o clérigo Luiz Vieira da Silva manter sob a sua posse a mesma temática de livros. A posse por si só não garantiria a leitura sistemática dos conteúdos, mas despertou a curiosidade do religioso, pois permitiria conhecer a geografia local (esses livros poderiam pertencer ao eclesiástico ou a um terceiro). Em um ambiente de insatisfação de um grupo que tramava um levante contra a Coroa Portuguesa, esses saberes poderiam ser úteis para diversas finalidades nas reuniões dos intelectuais de Vila Rica.

2.9 A *Encyclopédie méthodique* na biblioteca de Caetano Baptista

Abastado comerciante local, Baptista Caetano d’Almeida, em 1824, doou para Câmara da Comarca do Rio das Mortes seu acervo particular de cerca de 800 volumes e financiou as reformas da sala onde funcionava a livraria pública. Entre as obras do acervo original, destacam-se as da *Enciclopédia Metódica*, uma coleção de livros organizados por temas e disciplinas que abrangem diversas áreas do conhecimento humano, como filosofia, história, literatura, matemática e física.

No acervo do comerciante, encontramos livros com a temática que ora pesquisamos, sobretudo de matemática e física, como *Elementos de Geometria*, de Euclides; *Tratado de Aritmética*, de Nicolas Pike; *Elementa Physicae: conscripta in usus academicos*, de Petrus Van Musschenbroek, de 1774; *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, de Isaac Newton; *História Natural Geral e Particular*, de Georges-Louis Leclerc; *Recherches sur les causes des principaux faits physiques*, de Jean-Baptiste de Monet de Lamarck¹¹¹; *Le Spectacle de la nature*, de Antoine Pluche¹¹², publicado em 1768; *Histoire naturelle, générale et particulière*, de Georges-Louis Leclerc, comte de

¹¹¹ Apenas o volume 2, de Jean-Baptiste de Monet Lamarck (1744–1829).

¹¹² Todos os volumes, perfazendo um total de oito.

Buffon¹¹³, de 1785; e *De re physica ad usum lusitanorum adolescentium libri decem*, de Aloysii Antonii Verneii, publicado em 1769. Nas análises dos livros da biblioteca da Comarca do Rio das Mortes, identificamos o livro de Pieter van Musschenbroek, presente na Biblioteca Pública da Vila de São João: *Essai de physica* (Ensaio de física). Como já mencionamos, o mesmo exemplar se encontra arrolado na biblioteca do religioso da Sé de Mariana, Cônego Luiz Vieira da Silva¹¹⁴ e na do militar José Maria Veloso de Miranda, em Mariana. A identificação desses exemplares, tanto em Vila Rica como na Comarca do Rio das Mortes, reforça a propagação da filosofia experimental e que as ideias de Newton, do século XVII, circulavam pela Capitania de Minas no século XVIII.

Figura 22 – *Essai de Physica*. Pieter Van Musschenbroek (1692–1761)



Acervo: Biblioteca Pública Baptista Caetano d’Almeida, São João del-Rei.

A biblioteca de Baptista Caetano d’Almeida encontra-se em processo de catalogação digital¹¹⁵, e os livros mostram como o comerciante era interessado, principalmente, por livros de química e de física. A *Encyclopedie Methodique*¹¹⁶ de Diderot e d’Alembert, localizada na Vila de São João del-Rei, sinaliza a diversidade e a quantidade de temas ligados aos saberes da época. Darnton (1996) não exagerou ao falar da “monstruosidade” da biblioteca de Diderot e d’Alembert (1782–1832), com a primeira edição iniciada em 1782 pelo famoso editor francês Charles-Joseph Panckoucke.

¹¹³ A biblioteca possui um total de 54 volumes.

¹¹⁴ A biblioteca do Cônego caiu nas malhas dos *Autos de Devassa da Conjuração Mineira* em 1789.

¹¹⁵ Atualmente o acervo se encontra sob os cuidados da Universidade Federal de São João del-Rei/MG. Os livros doados por Baptista Caetano d’Almeida encontram-se em processo de catalogação na Universidade Federal de São João del-Rei, no link: https://www.ufsj.edu.br/prope/biblioteca_baptista_caetano.php

¹¹⁶ A respeito da *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une letres* 117 de gens de letres, de Diderot e D’Alembert, ver: Darnton (1996)

Esse acervo chama a atenção pelas características das edições (composição gráfica, ilustrações e, por vezes também, a encadernação), demonstrando o poder financeiro de Baptista Caetano. Os exemplares chegavam em fascículos e eram então adornados com capas de couro (Morais, 2002). Os livros identificados no acervo apresentam os saberes da matemática, da arquitetura, da geografia física; também há livros ligados à mineração e um dicionário de matemática¹¹⁷.

Os exemplares ligados à perspectiva, pranchas da prática do desenho, da matemática e da física expressam a existência de saberes relacionados às pinturas ilusionistas na Comarca do Rio das Mortes. Os modelos de gravuras e as particularidades sugerem a tridimensionalidade, a profundidade e o volume da anatomia humana. Indicadores de profundidade serão fundamentais para a análise das pinturas dos artistas que mesclaram arte e ciência na Capitania de Minas, dando toques de originalidade às suas pinturas.

Figura 23 – *Encyclopédie Méthodique Beaux Arts* – vol. 1 e 2

¹¹⁷ Os exemplares estão na língua francesa com a seguinte grafia e quantidade de volumes: *Encyclopédie Méthodique Beaux Arts* – vol. 1 e 2; *Encyclopédie Méthodique Mathématiques* – vol. 1 e 3; *Encyclopédie Méthodique Architecture*, *Encyclopédie Méthodique Architecture* – vol. 1; *Encyclopédie Méthodique Géographie Physique* – vol. 1, 2 e 4; *Encyclopédie Méthodique Physique*, *Encyclopédie Méthodique Physique* – vol. 1 e 3; *Encyclopédie Méthodique Dictionnaire Des Jeux Mathématiques*, *Encyclopédie Méthodique Manufacture e Arts* – vol. 1, 2 e 3.



Fonte: Biblioteca Pública Baptista Caetano d'Almeida, São João del-Rei. Fotos do autor (2021).

Nas análises dos livros de matemática – estes não constantes da biblioteca metódica, e sim da biblioteca da Comarca do Rio das Mortes –, identificamos algumas particularidades da apresentação dos conhecimentos, pois na maioria dos livros de Baptista Caetano d'Almeida, como a *Encyclopédie Méthodique. Mathématiques* (Encyclopédie, 1784–1789), há o uso da álgebra simbólica, no sentido algorítmico, ou seja, a álgebra representada por letras e números já estava presente na literatura do acervo.

[...] para fazer com que o produto da forma dos dois números, pela diferença desses dois números, seja igual à diferença dos quadrados desses dois números. É assim que descobrimos que o produto de $a-b$ por $a+b$, ou seja, o quadrado de $a+b$, era $aa+2ab+bb$, e que continha, portanto, **o quadrado das duas partes, mais o dobro do produto de um pelo outro; o que torna possível extrair a raiz quadrada dos números Voy. QUADRADO E RAIZ QUADRADA.**

Na divisão, em vez de escrever $\frac{20ab}{5b}$ vou escrever simplesmente $4a$; em vez de escrever $\frac{aa-xx}{a+x}$ para escrever escreverei $a-x$: mas, se tiver que dividir bc por hd , escrever $\frac{bc}{bd}$, não conseguindo encontrar uma expressão mais simples. Vemos, portanto, com isso que o **Sr. Newton estava certo ao chamar a Álgebra Aritmética de universal**, uma vez que as regras desta ciência se

limitam apenas a extrair, por assim dizer, o que é geral e comum em todas as aritméticas particulares que seriam feitas com mais ou menos ou tantos dígitos quanto os nossos, e ao favorecer a forma mais simples e abreviada, eles indicavam operações aritméticas. Mas, você dirá, de que serve esse andaime? Em todas as perguntas que podem ser feitas sobre números, cada número é definido e declarado. De que adianta dar a esse número um valor literal que parece que alguém está morrendo de vontade (Encyclopédie, Tome I, p. 130, tradução nossa, grifo nosso).

A citação é atribuída a Jean Le Rond d'Alembert, matemático e filósofo francês do século XVIII que escreveu o prefácio da obra, publicado em 1798. Esse livro é uma compilação de vários artigos sobre matemática, escritos por diferentes autores, entre eles o próprio Diderot. A citação faz parte do artigo elaborado por Diderot e atribuía a Isaac Newton chamar a álgebra de aritmética universal, a extração das raízes quadradas dos números exemplificando o método de aproximação por meio de séries infinitas, promovendo a junção da geometria e da aritmética.

Os exemplares que dizem respeito à matemática e à física se aproximam do universo das pinturas ilusionistas, mas não há informações documentais que se refiram ao contato dos mestres artífices com os livros, embora suas pinturas revelem que possíveis apropriações desses saberes foram representadas em suas obras. A matemática, a perspectiva e a física se fazem presentes no fazer dos artistas e, de alguma forma, podem ser identificadas nos tetos ilusionistas produzidos nas Minas Setecentistas.

Outro livro presente na biblioteca da Vila de São João del-Rei é *Geometria – Elementos de Euclides*, de Conmandino¹¹⁸, de 1792 (1 volume). Trata-se de uma tradução, em português, da obra de Euclides, que aborda os conhecimentos geométricos, desde conceitos básicos – como pontos, linhas e ângulos – até os teoremas de números e proporções e sólidos. Esse livro foi muito usado nas escolas portuguesas, razão pela qual se fizeram novas edições da tradução de Brunelli em 1790, 1792, 1824, 1835, 1839, 1852, 1855 e 1862. O que podemos conjecturar é que os livros serviram a diferentes propósitos, relacionados ao seu proprietário; mas não temos como atribuir essa serventia a outrem após a fundação da biblioteca. De alguma forma, esses conhecimentos circulantes na Vila de São João del-Rei aparecem sob diferentes formas de apropriações. Identificamos também que diversos títulos da biblioteca constavam na biblioteca do religioso da Sé de Mariana, Cônego Luiz Vieira da Silva, tendo sido analisados por Villalta (2015) e

¹¹⁸ A tradução de Conmandino foi realizada a partir da edição latina de David Gregory, publicada em Oxford em 1703. O pseudônimo Conmandino era utilizado por José Anastácio da Cunha, matemático e poeta português que participou da reforma dos estudos matemáticos na Universidade de Coimbra.

Rodrigues (2020); ali havia livros com temáticas religiosas, subversivas e ligadas aos saberes do período e que, na atualidade, são amplamente discutidos pela historiografia.

Dentre as obras raras da biblioteca, temos a *Encyclopedie Methodique Beaux Arts* (Enciclopédia Metódica Belas Artes), que apresenta os saberes práticos dos desenhos. Notamos um compêndio de gravuras que, como exercício do desenho, exemplificam a técnica da perspectiva e a representação da câmera escura¹¹⁹.

Figura 24 – *Encyclopédie Méthodique Beaux Arts* – vol. 1 e 2.



Fonte: Exemplos da prática do desenho. Biblioteca Pública Baptista Caetano d'Almeida, São João del-Rei. Fotos dos autor (2021).

¹¹⁹ Segundo Fumikazu (2014), a câmera escura é um dispositivo óptico que consiste em uma caixa com um pequeno orifício em uma das faces, por onde entra a luz refletida por um objeto externo. A luz atravessa o orifício e forma uma imagem invertida do objeto na face oposta da caixa. Tal princípio foi utilizado por diversos estudiosos da óptica, da astronomia e da arte ao longo da história, sendo fundamental para o desenvolvimento da perspectiva desde o mundo árabe e utilizado por artistas renascentistas.

As palavras gravadas e os desenhos dos livros foram testemunhados na variedade de exemplares impressos e interpretados de múltiplas formas. Como um veículo de comunicação, permitiram que várias técnicas do desenho e da perspectiva servissem de inspiração para as diversificadas criações artísticas dos mestres da Capitania de Minas. Em grande parte das obras, observamos essencialmente o registro dos desenhos e da forma como os homens buscavam legar os saberes, e fazemos as seguintes indagações: que obras serviram de inspiração aos mestres da pintura? O que os mestres visualizaram? Quais livros contribuíram para o desenvolvimento da representação cultural na Capitania de Minas? A investigação dos livros é fantástica, mas foge do objetivo inicial que propusemos para a tese. Algumas observações identificadas serviram para aprofundar as questões das representações dos artistas nos próximos capítulos. Outras observações podem ser úteis para futuros trabalhos abordando a história dos livros da Comarca do Rio das Mortes, pouco visitados, na vertente da matemática e do desenho. Esses livros carecem de pesquisas mais aprofundadas, pois essas fontes de saberes, alocadas nos acervos de proprietários particulares ou da fundação da biblioteca pública da Capitania, inspiravam os novos artistas formados na América Portuguesa.

2.10 Em Vila Rica – as fontes do arquivo do Pilar

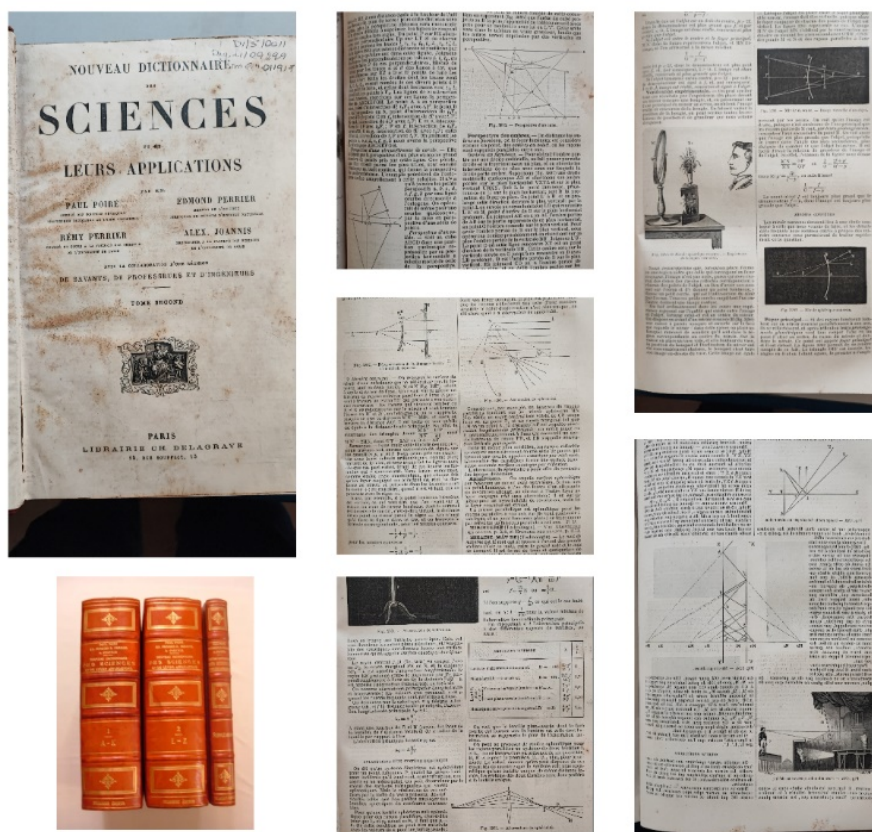
O Museu da Inconfidência, localizado em Vila Rica, abriga um acervo de obras raras que revelam aspectos da cultura e da ciência dos séculos XVIII e XIX. Entre essas obras, destacam-se os livros que pertenceram ao Arquivo do Pilar, uma biblioteca particular que reuniu obras de diversos campos do saber. Na pesquisa do banco de dados do acervo, buscamos por palavras-chave que possivelmente indicassem livros do século XVIII e século XIX com os seguintes títulos: ciencias, a physica, a matemática, aos segredos das artes, segredos do desenho e da pintura¹²⁰.

Pesquisamos também títulos que estavam nos inventários dos pintores, do Cônego Luiz Vieira da Silva, do Tenente militar José Maria Veloso de Miranda e da biblioteca pública da Vila de São João del-Rei. Encontramos somente o exemplar do livro *Nouveau dictionnaire de sciences et de leurs applications: A-G* (vol. 1) e *H-Z* (vol. 2), de Paul Poiré e outros autores, editado entre 1751 e 1772 e identificado no inventário do eclesiástico de Mariana.

¹²⁰ AMI-CSP – Arquivo do Museu da Inconfidência Casa Setecentista do Pilar.

O Museu da Inconfidência de Minas possui um acervo considerável de livros, situados a partir do século XX, mas que estão fora do interesse desta pesquisa. Uma das razões para a escassez de livros concernentes ao período aqui estudado é que muitos exemplares pertencem a coleções particulares, guardados por famílias ou instituições que não os disponibilizam para consulta ou doação. Outra possível razão é que alguns documentos históricos do século XVIII, que poderiam servir de base para a produção de livros, foram encontrados pelo Ministério Público de Minas no estado de Goiás¹²¹, em uma situação irregular. Pelo valor e elevado interesse social, deveriam estar disponíveis em arquivos públicos para a livre consulta, mas não é o que acontece. Esses fatos demonstram a necessidade de se valorizar e proteger o patrimônio cultural mineiro, para que o acesso às documentações possibilite avanços em novas pesquisas da Capitania de Minas.

Figura 25 – *Nouveau dictionnaire de sciences et de leurs applications* – AMI-CSP



Fonte: Arquivo do Pilar, AMI-CSP. Foto do autor (2021).

¹²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/06/28/documentos-historicos-mineiros-comercializados-ilegalmente-em-brasilia-sao-recuperados-em-operacao.ghtml>

O dicionário de ciências e suas aplicações, disponível no Arquivo do Pilar, apresenta verbetes com temas relacionados ao universo da pintura, como perspectiva, espelhos e câmara escura. Seguindo a tendência de outros dicionários que localizamos na Comarca do Rio das Mortes, os volumes apresentam ilustrações que exemplificam a teoria e fórmulas matemáticas, o que indica novos conceitos dos saberes modernos pautados na linguagem cartesiana que uniu a álgebra e a geometria.

2.11 As impressões da Casa Arco do Cego

A Casa Literária do Arco do Cego publicou na colônia, na sua curta existência (1799–1801), 80 livros com aspectos técnicos e saberes de produtos gráficos. Pesquisadores que se dedicam aos estudos da casa tipográfica qualificam o perfil editorial como mais voltado para a técnica e ciência da instituição. Dois exemplos significativos são abordados por Santiago (2009) ao descrever o caráter dos textos, tais como a tradução do tratado intitulado *Princípios da arte da gravura*, de Gérard Lairesse, e a publicação de Dupain com o título *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, traduzida por Frei José Mariano da Conceição Velloso em 1799.

A sciencia das sombras relativas ao desenho é um livro didático, publicado em Amsterdã em 1707 e traduzido pela Casa Arco do Cego com o título *O grande livro dos pintores ou arte da pintura* (Lairesse, 1801). Em nota introdutória da tradução, o responsável, Frei José Mariano da Conceição Veloso, diretor da instituição, justificou que nas aulas de desenho lusitanas ensinavam aos aprendizes apenas “[...] alguma prática de copiar, mas nenhum dos princípios [...]”. Aos que não tiveram a oportunidade de estudar fora, as traduções dos tratados deveriam legar aos “[...] pobres adidacticos a escolha das doutrinas, que devem seguir, e dos modelos que deveriam imitar” (Lairesse, 1801)¹²².

Nessa obra, há 14 lições se dedicam a apresentar ao leitor ensinamentos práticos em relação ao aprendizado na execução de desenhos. Apresentam reflexões sobre a importância do desenho, que pode ser compreendido com gravuras dispostas no final do volume, e lições básicas de mecanismos para traçar linhas, complexificando-se depois os ensinamentos até o desenho do corpo humano e noções de anatomia.

¹²² Nota introdutória de Frei José Mariano Veloso, religioso franciscano que dirigiu a instituição.

A publicação de Dupain (1715–1790)¹²³, por sua vez, apresenta trechos de lições de caráter técnico, e que não seriam compreendidas por leitores sem um conhecimento prévio de geometria, conforme podemos perceber:

[...] As superfícies côncavas a sombra se dá por diferentes maneiras, do que as superfícies curvas convexas. Já dissemos, que estas recebem a luz sobre a sua esquerda, e que a fosse direita é 2 cm. Nós iremos agora ver o contrário, que as superfícies curvas côncavas a sua esquerda em e a sua direita iluminada. Para isto, se faz o mesmo discurso, e as mesmas superfícies, que fizemos a respeito das superfícies. Veremos, que, Fig. 95 à medida que fez dobrar a superfície flexível A, B, C, D, que lhe fizer apresentar a concavo dele ABFGH, também receberá os raios de luz, que ilumina cada vez mais a parte direita EF, da superfície concava B, E, F, que lhe ela rá mais diretamente exposta (Dupain, 1799, p. 7 e 8).

Sem o recurso das gravuras, as recomendações sugeridas nas lições eram uma tarefa impossível aos leigos. O capítulo 4 do livro de Dupain é rico em detalhes para orientar os artistas que trabalhavam na elaboração de pinturas com sombras, o que garantiria um efeito de tridimensionalidade nas imagens. O sombreamento das pinturas é um dos elementos fundamentais que analisamos nas pinturas dos artistas, pois o domínio dessa técnica, nas suas criações, determina o grau de domínio da técnica da perspectiva. As ilustrações dos capítulos de Dupain encontram-se organizadas ao final do volume para que o leitor, por meio da linguagem, exercite a prática da pintura.

¹²³ Dupain (1799).

Figura 26 – A ciência das sombras relativas ao desenho



Fonte: Dupain (1799). “Da espécie das sombras, que formão as superfícies curvas côncavas”. Estampas 7 e 8. Foto: Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

A publicação de Dupain dedica-se a instruir, de forma precisa, principalmente os arquitetos na aplicação do desenho (sombras em objetos côncavos, convexos, esféricos, planos inclinados etc.) e apresentar os riscos e projetos em três dimensões. Esses recursos também foram recepcionados pelos pintores, que, em contato com figuras geométricas em três dimensões, adicionaram às suas pinturas um grau de dificuldade elevado.

2.12 Os inventários dos mestres da pintura: cotejando fontes indicativas dos segredos das artes

Os livros são presenças que registram o tempo. Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Athaide são exemplos de como os saberes faziam parte do cotidiano,

pois os acervos testemunham o repertório considerável de livros que tratavam da arte da pintura. Os principais livros de saberes, como *Segredo das Artes*, *Sciencias das sombras relativas ao desenho*, *Segredo necessário para as Artes da Pintura*, são obras que discutem os aspectos teóricos e práticos no exercício das profissões. Os impressos, associados às produções dos artistas, revelam-nos como as práticas e interpretações dos sujeitos estão vinculadas ao seu ambiente cultural e às instituições a que dedicaram seus trabalhos.

Identificamos no inventário de Francisco Xavier Carneiro¹²⁴, único pintor mestiço¹²⁵, os seguintes livros, assim discriminados: *As sciencias das sombras relativas ao desenho*, de Dupain¹²⁶, que trata de projetos envolvendo a tridimensionalidade dos objetos; *Segredos necessários para as artes da pintura*; *Arte da pintura* – tratado de Lairesse ou Du Fresnoy; *Livros da Ortohografia portuguesa*; livros religiosos, como o *Dous Livros da História sagrada*; *huas Evas* e *Ave ou Maria Triunfante*; *Riponço da Semana Santa*, *Oras Mariannas*; um livro de votos de Santa Bárbara; *Instrução de Doutrina Christam*; *Analyze do escrúpulo theologico*; *Novena de Menino Deos*; e dois *Livros da História sagrada e profecias de Isaias*.

Alguns livros presentes no inventário do pintor Francisco Xavier Carneiro apresentam mais de um volume, totalizando sete livros. Dois deles chamaram-nos a atenção por estarem associados ao fazer prático do artista, como *As sciencias das sombras relativas ao desenho*, de Dupain, e *Segredos necessários para as artes da pintura*, *Arte da pintura* – tratado de Lairesse ou do pintor Charles Alphonse Du Fresnoy, autor de *Arte da Pintura*¹²⁷. São livros que abordam a arte do desenho em lições, com exemplos que indicam o uso do método sintético, ou seja, de forma textual ensinam como elaborar um desenho. No final de cada livro, o autor fornece exemplos para a prática do desenho, com

¹²⁴ ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2º. Ofício, fls 4f. 1840.

¹²⁵ Alvarenga (2003, p. 67, 68, 158 e 160).

¹²⁶ Dupain (1799).

¹²⁷ Quatro compêndios circularam no período, e não é possível afirmar categoricamente quais sejam de fato. Apenas um está escrito em português e possivelmente é o menos provável da lista. Para a pesquisadora Camila Renata Santiago, em razão de os escrivães transcreverem exatamente para o inventário o título do livro, cogita-se que o livro seja a publicação de Francisco Pacheco, sogro do pintor Velázquez, editado em 1649: *Arte da Pintura*, de C.A. Do Fresnoy, traduzido para o português por Jeronymo de Barros Ferreira e publicado em 1801 pela tipografia do Arco de Cego; ou a tradução, trazida a lume pela mesma oficina, do compêndio de Gerardo Lairesse, *O grande Livro dos Pintores* ou *Arte da Pintura* (Santiago, 2009, p. 128).

a utilização dos instrumentos mecânicos, como régua e compasso, para a execução do método ensinado.

Os livros *Profecias de Isaias, huas Evas e Ave... e Ortohografia portugueza*¹²⁸ se destacam, possivelmente, pela aproximação com as irmandades religiosas na arrematação de trabalhos e pelo interesse de se compreender a liturgia cristã. Nos inventários dos pintores, há impressos religiosos que foram analisados por Santiago (2009). Na pesquisa, utilizamos esses livros para interpretar como a matemática se aliou ao uso da iconografia religiosa para persuadir os observadores e a importância das representações na educação do súdito cristão. Esta análise transcorre na pesquisa no capítulo 4.

Outros livros pertencentes a Francisco Xavier Carneiro estavam ocultos por sua viúva, dona Joaquina, e foram acrescentados ao inventário para o processo de partilha dos bens, realizado em 1843. Os livros ocultados estavam em um baú e posteriormente foram revelados por uma paroquiana anônima, que fez a entrega ao padre local. Não é possível identificar por qual motivo dona Joaquina tenha escondido o livro *Arte da pintura* após a morte de Xavier. De qualquer forma, ele configura um importante achado, pois fala da utilidade para sua prática como artista, o que despertou a cobiça de sua mulher.

No baú havia bens de interesse da viúva e outros livros de Francisco Xavier Carneiro¹²³, alguns já mencionados: “hum *riponço da Samana Santa, humas oras Marianas*; hum livro de voto de Santa Bárbara; *outro dito de instrução de Doutrina Christam; Arte de Pintura; Análise do escrúpulo theologico; novena de Menino Deus e dous livros da história sagrada*”.

Os livros de desenhos da biblioteca de Francisco Xavier não abarcam necessariamente conteúdos de matemática ou da física, mas denotam como o artista se aproximava do caráter prático da pintura por desenhos geométricos.

O inventário de Manoel da Costa Ataíde¹²⁹ compreende os seguintes livros, assim descritos: “hum livro da Bíblia estampado pr 4\$800; hum *Dº Segredo das Artes* dous Tomos 2\$000; Dicionário Francês 2\$000¹³⁰”. Há limitações quanto aos registros dos livros do pintor em decorrência da maneira como foram registrados pelos escrivães. A escrita do título de cada livro é breve e nem sempre feita de forma completa. Esta lacuna,

¹²⁸ Santiago (2009) cogita que tal livro seja de João de Morais Madureira (1734). O mesmo livro aparece nos estudos da circulação dos livros em Vila Rica (Alvarenga, 2003, p. 274).

¹²³ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, 1840, fls. 45 f.

¹²⁹ ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. *Inventário de Manoel da Costa Ataíde*, Cód. 68, auto 1479, 2º ofício, fl. 3f, 5f e v. 1832.

¹³⁰ ACSM. Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cód. 68, auto 1479, 2º ofício. fls. 5v.

a partir dos inventários e dos testamentos, torna impossível especificar se de fato os livros elencados correspondem aos que estavam no acervo do pintor.

A *Bíblia* ilustrada por Demarne¹³¹ e o dicionário em francês presentes no inventário do pintor Manoel da Costa Athaíde são recursos que auxiliavam o trabalho do artista em suas pinturas. Em diversas passagens das histórias religiosas, havia legendas em francês e latim, o que justificava o auxílio do dicionário para a leitura do livro religioso¹³².

O livro *Segredos das Artes*, no inventário do artista, segue a mesma dinâmica de registros gráficos de outros inventários, pois não existiam critérios para a grafia dos títulos, o que justifica a dificuldade para se definir, com exatidão, qual seria o exemplar e a autoria. Existem três possibilidades. Santiago (2009) fala do eclesiástico Dominicano Filipe Nunes¹³³ como um possível autor. O livro de Filipe Nunes estuda temas que versam sobre o labor da pintura, de forma muito particular, pois enaltece essa arte como uma atividade intelectual, e não manual. Esse livro apresenta receitas de tintas e pigmentos relacionados à quantidade de preces.

Outra possibilidade aventada é que o livro seja de Bernardo Monton, intitulado *Segredos Necessarios para os officios artes, e manufacturas e para muitos objetos sobre a economia doméstica* ou *Segredos das Artes Liberaes e Mecanicas*¹³⁴, por apresentar procedimentos do cotidiano dos artistas, como, por exemplo, a fabricação de tintas. Uma vez que o livro apresenta dois tomos, há uma possibilidade de que se trate do livro presente na biblioteca de Athaíde.

O livro de Bernardo Monton, por exemplo, recebeu duas edições, sendo a primeira em 1744 e a outra em 1818. A literatura em plena efervescência científica do século XIX tratava de assuntos variados, e não só relacionados ao cotidiano, mas aos aspectos ligados à metalurgia, à mineração e ao preparo de alimentos. O livro não apresenta uma ordem temática dos segredos. A linguagem científica do livro não faz menção ao uso de fórmulas matemáticas, mas ao uso de temas associados à matemática e física de forma verbalizada.

As literaturas de Felipe Nunes e de Bernardo Monton tendem a introduzir as artes liberais e mecânicas para o leitor, com caráter científico, muito voltado para as fusões de substâncias químicas e tinturas de roupas de moda. Os livros funcionam como um manual

¹³¹ *Histoire Sacrée de la providence et de La conduite de Dieu sur les Hommes*. Paris: Chez l'auteur. 1730.

¹³² Santiago (2009, p. 136).

¹³³ Nunes (1767).

¹³⁴ Monton (1764).

de práticas que facilitam o labor do pintor para novas tintas e peças para o restauro. As instruções são variadas e apresentam títulos curiosos, como pigmentos de tintas, fazer fogo por muito tempo, retirar manchas de papel, como fazer o ferro parecer prata e como dar cor ao ouro, prata e cobre. Estes e outros segredos permitem-nos compreender como os pintores alcançavam a cientificidade por vias práticas, e não teóricas. São segredos que, utilizados de forma incorreta, poderiam acarretar a abertura de libelos em desfavor dos pintores, como sofreu Manoel da Costa Athaíde.

Temas diversos também estão presentes no livro *Tesouro de Prudentes*¹³⁵, localizado por Alvarenga (2003) em Vila Rica. Retomando a discussão em relação à circulação de livros, o exemplar escrito por Gaspar Cardoso da Siqueira, avaliado em \$450 réis por compradores da época, teve relevante circulação e chama a atenção por seu conteúdo e pelo interesse que despertava nos indivíduos da vila. Esse livro, até fins do século XVIII, foi localizado nos inventários de cinco indivíduos, pertencentes a diferentes camadas sociais, tais como juristas, funcionários, eclesiásticos, militares, cirurgiões e boticários, e que nos falam do interesse pelo saber.

Tesouro de Prudentes é caracterizado como uma obra pragmática, ou seja, atendia a diversas profissões recorrentes na Capitania de Minas, como magistrados, advogados, os professores régios, médicos e cirurgiões etc. Trata-se de um livro que se encontra na confluência do universo religioso e dos saberes profanos dos novos saberes. Dividido em quatro partes, o livro chama a atenção pelas práticas de assuntos distintos, tais como agricultura, medicina, matemática, física, astronomia e direito mesclando características de um almanaque utilizado para guiar as atividades sociais da época, (Bluteau, 1728, v. 1. p. 268). A primeira parte dessa literatura aborda regras das festas religiosas, móveis da igreja; a segunda refere-se à agricultura e ao ensino do plantio e de como retirar água dos poços, cisternas etc.; questões referentes à medicina, cirurgia e farmacologia. As duas últimas partes¹³⁶ discutem as curiosidades do campo da aritmética, estudos das esferas e dos quadrantes, ramos da geometria, instrumentos auxiliares à física, fabricação de relógios diurnos e noturnos, bem como a fabricação de remédios.

É um livro que, possivelmente, despertava o interesse de pessoas com outras ocupações ligadas à pintura, pois muitos dos seus tópicos discutem operações aritméticas

¹³⁵ *Tesouro de Prudentes*, escrito por Gaspar Cardoso de Siqueira. A obra possui sucessivas edições, sendo a primeira editada em Coimbra, por Nicolau Carvalho, 1612; a 4ª e última editada em Coimbra, por Miguel Manescal, 1712. Diogo Barbosa Machado. *Biblioteca Lusitana*. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/9083>.

¹³⁶ A partir da página 153 no livro *online*.

e unidades de medida, temas recorrentes que atravessam a profissão de um pintor. Alguns capítulos abordam temas de operações da tabuada e curiosidade de embaralhamento de cartas. A geometria é contemplada na quarta parte, com as figuras geométricas e suas definições, observações astronômicas e medição do tempo. Em Vila Rica, esse livro circulou em diversas bibliotecas de proprietários particulares, e o que chama atenção é que não estava na posse dos pintores, mas circulava pela localidade.

Neste capítulo, analisamos o contexto da circulação dos saberes entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX. A produção artística, pelo que podemos observar, foi resultado da troca de conhecimento, inicialmente pela habilidade do ver e ouvir com diferentes artistas, e posteriormente pelo contato, direto ou indireto, com os impressos. Os livros, pelo caráter prático, ao apresentarem desenhos e pinturas, contribuíram para a construção de novos sentidos e usos, e aos poucos foram se disseminando pela Capitania.

As documentações dos pintores Manoel da Costa Athaíde e Francisco Xavier Carneiro mostraram-se como fontes reveladoras dos saberes. Em Vila Rica, os artistas mantinham sob a sua posse livros ligados aos saberes práticos da pintura e outras fontes do conhecimento, como dicionários e livros religiosos. Ampliando a pesquisa, os livros dos inventários do militar José Maria Veloso de Miranda e do eclesiástico Cônego Luiz Vieira da Silva, da cidade de Mariana, informaram-nos o interesse que havia, na Capitania, por livros de física, matemática e química, que circularam de maneira intensa desde o século XVIII. As fontes analisadas nos colocaram em contato com muitos livros da época, que nos aproximaram dos saberes circulantes na Capitania de Minas.

Devido à ausência documental, em relação aos pintores Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade, buscamos outras frentes de pesquisa para identificar a circulação dos saberes. Na Vila de São João del-Rei, as pesquisas de historiadores nos apresentaram o extraordinário e pouco explorado acervo particular do comerciante Baptista Caetano d'Almeida, comerciante que doou sua biblioteca pessoal e fundou a primeira biblioteca pública da Capitania de Minas.

Na pesquisa dos inventários e bibliotecas, encontramos alguns livros de matemática, de física, de química e de desenho. Pelo expressivo volume de conteúdos relacionados ao universo artístico, da matemática e física, é possível especular a potencialidade de saberes que chegaram à América Portuguesa por meio de diferentes ocupações, influenciando as ideias circulantes e possivelmente as pinturas ilusionistas da região.

As análises realizadas nos indicaram diversos cânones artísticos que estão, de alguma forma, incorporados nas pinturas sacras das associações religiosas leigas da Capitania de Minas. A identificação dos saberes e seus conteúdos nos livros possibilitam novas conjecturas e conexões entre a criatividade e a prática dos saberes na localidade. É preciso que examinemos, cuidadosamente, o papel dos saberes circulantes dos impressos e livros nas pinturas.

CAP. III

NA PONTA DO PINCEL:

a arte e os saberes em três
trajetórias de Minas Gerais



3 NA PONTA DO PINCEL: A ARTE E OS SABERES EM TRÊS TRAJETÓRIAS DE MINAS GERAIS

3.1 Arte liberal em Portugal e na América Portuguesa

A escrita da trajetória de três pintores da Capitania de Minas do século XVIII e início do XIX coloca-nos diante das conquistas, dos conflitos e do cotidiano de quem dependeu das atividades artísticas para a sobrevivência. Escrever a narrativa que contemple os caminhos de quem já se foi nos exige prudência ao revisitarmos documentos e extrairmos informações de um passado que não nos pertence.

Ao fixarmos esse contexto histórico, nossa intenção é tentar compreender como as dinâmicas sociais ajudaram a reconstituir alguns fragmentos das histórias individuais dos pintores da Capitania de Minas. Discutimos, também, como o autodidatismo de três artistas mineiros e seus conhecimentos consolidaram as trocas de saberes nas oficinas e os eventos educativos advindos do universo da pintura. Nosso objetivo é identificar, nas fontes documentais, indícios que relacionem os pintores ao universo da arte e dos saberes (do desenho, da pintura, da perspectiva e da matemática) no exercício das suas atividades.

Os detalhes do cotidiano são reveladores ao exporem as complexidades, os caminhos escolhidos e as conquistas de cada artista no decurso da vida. Segundo Levi (1992, p. 139), só “[...] a observação microscópica revelará fatores previamente não observados” e nos permitirá aprofundar em questões de histórias de projetos individuais e coletivos da sociedade colonial.

Em busca de indícios que apresentem o cotidiano dos artistas – tema de grande interesse da historiografia –, analisamos a atuação dos artistas na América Portuguesa. É na esfera dos conflitos sociais registrados nos libelos na esfera pública e privada dos artistas, e com seus rivais, que se revela a influência social e o conhecimento prático da pintura. É uma faceta que nos indica como os artistas se movimentaram para se livrarem de acusações vinculadas à execução dos seus trabalhos ou a problemas pessoais. Cada artista consolidou seu conhecimento e sua influência social para ter acesso à justiça e demonstrar que dominava o ofício da sua profissão. A importância dos documentos inseridos nos estudos da História Social e Cultural reside nos inventários *post mortem* e nos testamentos. Trata-se de documentação que nos permite reconstruir parte da identidade dos sujeitos e informações oportunas quanto às suas posses e às suas conquistas ao longo dos seus percursos.

Os inventários são documentos elaborados *post mortem* e apresentam os bens arrolados posteriormente, partilhados entre os herdeiros. Os testamentos são produzidos antes da morte e registram as últimas vontades do testador. Os relatos individuais de cada um, nos documentos, expressam um viver coletivo e comportamentos de grupos sociais no que se refere ao destino dos bens e aos ritos fúnebres a serem seguidos (Paiva, 2009).

Escolhemos também outros documentos que nos permitem conhecer as trajetórias dos personagens: os libelos – fontes que apresentam acusações e defesas para o início de um processo de ordem jurídica. Nos libelos, é possível nos aproximarmos de cada indivíduo e dos conflitos que enfrentaram quando acusados ou quando se sentiam injustiçados na vida pessoal ou no embate com as instituições.

Nesse cenário, discutimos as trajetórias dos pintores neste entrelaçamento de informações de ordem social e cultural. O uso das fontes documentais utilizadas tem como objetivo a reconstrução da trajetória, da arte e dos saberes dos três pintores nas Gerais.

O entrelaçamento de diferentes abordagens, ou seja, da História Cultural, História da Educação, das Artes, Econômica e Militar, é que constituirá a nossa indagação acerca das práticas educativas que surgiram da atuação desses pintores como “mediadores culturais”. Muitos pintores se deslocavam sozinhos ou com grupos de aprendizes para o exercício de suas atividades. Foram indivíduos que materializaram a representação do divino em tetos das diversas localidades por onde transitaram.

Trata-se de uma temática pouco explorada na História da Educação, em um ambiente complexo da sociedade oitocentista em que se misturavam práticas culturais, informações, resistências e aproximações dos sujeitos. Os estudos de Fonseca (2012), a partir da História da Educação, fundamentada em Gruzinski (2003), nos auxiliam no estudo das práticas educativas no cotidiano das sociedades no Período Colonial, conforme descreve a autora:

Grandes eixos, contudo, podem ser orientadores do trabalho de pesquisa que leve em conta a presença dos mediadores culturais e dos processos de mestiçagem cultural, sob o ponto de vista da educação; produção e circulação de material escrito; circulação e apropriação de técnicas e tecnologias de produção; processos formais, escolarizados ou não de transmissão e circulação de saberes são dimensões presentes nas sociedades e implicam processos que podem ser considerados do ponto de vista educacional (Fonseca, 2012, p. 309-310).

Os pintores exerceram um papel importantíssimo como mediadores de saberes, pois promoveram novas configurações sociais, produziram leituras e interpretações por meio de suas produções. A partir da arte produzida pelos artistas e de como adquiriram conhecimentos relacionados às ciências, às trocas de experiências e à circulação de livros, temos algumas indicações que nos permitem pensar esses sujeitos como mediadores culturais nos séculos XVIII e XIX. E outro aspecto que antecede a discussão dos perfis sociais dos pintores é entendermos como os saberes, adequados à realidade portuguesa daquele período, atravessaram os mares e foram adaptados nas terras na América Portuguesa.

Na atual pesquisa, cientes de que a arte não está desvinculada do social, compreendemos que os processos culturais mediados pelas pinturas atingiram tanto os pintores como os observadores das artes em diversos aspectos (Ginzburg, 1991). Os processos socioculturais e as práticas educativas advindas das pinturas ampliam o espectro da investigação, centrada na análise formal da pintura inundada de significados, que somente o contexto permite analisar. Pretendemos trazer esses elementos para a discussão da trajetória artística dos pintores.

O Renascimento italiano impulsionou a separação entre os profissionais que executavam atividades com as mãos e os pintores, que julgavam trabalhar com o intelecto. Foram os códigos normativos que ganharam força no universo das artes e que funcionaram como “receituários” para a execução das pinturas. Pintar em três dimensões não exigiu apenas o talento artístico, mas pautou-se em regras matemáticas que orientavam o pintor na execução de trabalhos, além da utilização das mãos e do intelecto.

As disputas entre os profissionais italianos que reivindicavam o prestígio de sua arte trouxeram aos pintores ascensão e reconhecimento. O trabalho dos artistas, naquele contexto, foi designado como arte liberal. Na Itália, foi a partir do século XV que os escritos de famosos atuantes das artes, como Leonardo da Vinci (1452–1519) e Michelangelo (1475–1564), reivindicaram um lugar social por trabalharem com o intelecto, e não com as mãos. Diversos tratados buscavam destacar a importância do fazer artístico italiano, desencadeando o interesse de outras partes da Europa que, usando argumentos similares, reivindicavam o *status* privilegiado das suas funções artísticas. Essas ideias proliferaram na Espanha e em Portugal no final do século XVI. Essa movimentação foi observada em território português quando os artistas solicitaram maior liberdade em novos contratos de trabalho. Segundo Serrão (1983), os interesses

permearam a essência da reflexão artística dos maiores pintores e encomendantes do século XVI.

Com o advento do Renascimento italiano e inspirado por suas transformações, criou-se em Portugal a Casa dos Vinte Quatro¹³⁷. Essa corporação tinha, inicialmente, o caráter de fiscalização dos profissionais e representava os mestres de ofícios. Organizados em doze bandeiras¹³⁸, praticavam o assistencialismo e escolhiam um santo protetor. A princípio, subordinados à mesma bandeira dos oficiais mecânicos, os pintores portugueses buscavam um novo passo no exercício da sua profissão.

A institucionalização das atividades dos oficiais mecânicos em Portugal foi uma reivindicação concedida por D. João I (1385–1433). Os profissionais desejavam maior autonomia para exercer sua criatividade, e as disputas por privilégios aconteciam entre os profissionais que estavam sob ordenamento da Bandeira de São Jorge. A corporação abrigava tanto douradores como pintores – estes últimos, na época, buscavam maior autonomia para a arte da pintura e reconhecimento como arte liberal. A ideia dos pintores de se desvincularem da Bandeira de São Jorge tinha como objetivo garantir aos profissionais da pintura a isenção de tributos e o reconhecimento do *status* privilegiado de artistas liberais.

Os pintores pretendiam distanciar-se de outros profissionais, como barbeiros e armeiros, que também pertenciam à corporação. Segundo Serrão (1983), as autoridades acompanhavam as reivindicações individuais dos pintores em relação à dispensa dos encargos obrigatórios pagos por essa profissão. A vinculação dos artistas liberais com os oficiais mecânicos sobreviveu em Portugal até o final do século XVI.

Sabemos que, em terras portuguesas, a disputa entre as profissões de pintores e douradores, entalhadores e escultores provocou, no século XVI, o reconhecimento dos praticantes da pintura. Posteriormente esses artistas seriam identificados como pintores e chamados de artistas liberais. Essa categoria passou então a ter isenções dos deveres e tributos da corporação a que anteriormente estavam vinculados (Araújo, 2013).

¹³⁷ Casa dos Vinte e Quatro: composta por 24 homens, tinha como objetivo fiscalizar a administração municipal. Constituída por dois mestres de cada ofício, foi inicialmente fundada em Lisboa no ano de 1383. A existência dessa corporação tem seus primeiros registros em Salvador no ano de 1641, porém em outras capitanias, como São Paulo e Minas, ela não prosperou. O autor Vieira Fazenda cita que no Rio de Janeiro houve maior organização dessas corporações, mas nada similar à Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa. Por meio das associações leigas, foram agrupadas sob a proteção de um santo patrono, mas não estavam submetidas à prestação de exames (Araújo, 2013; Fazenda, 1921; Martins, 2008).

¹³⁸ Bandeira é a designação de corporação de ofício que individualizava em atos públicos um agregado de profissões. Utilizavam como representatividade um estandarte feito de pano e adornado. As bandeiras não foram permitidas para todas as profissões. Em sua tese, Martins (2017) esclarece esse lugar de representatividade das bandeiras e o papel social que tais associações leigas exerceram entre os membros.

O ideário italiano de que as pinturas e esculturas se configurassem como um trabalho intelectual e não meramente um exercício mecânico, feito pelas mãos, consolidou-se graças à vinculação dos pintores aos grandes mecenas que financiaram suas obras. Assim nascia o gosto por obras de Masaccio, Donatello, Da Vinci, Rafael, Michelangelo, Brunelleschi, Boticelli e outros. Foi nesse período que os artistas começaram a ganhar *status* social privilegiado e fundaram suas escolas de práticas artísticas. Conforme dissemos, os princípios de separação dos trabalhos mecânicos e das artes liberais alcançaram as terras portuguesas. Serrão (1983) indica que em 1612, por exemplo, 16 pintores reivindicaram, em documento enviado à Câmara Municipal de Lisboa, a desvinculação das obrigações corporativas por se classificarem como pintores a óleo.

A título de exemplo, os pesquisadores Araújo (2013), Martins (2017) e Serrão (1983) discutem as principais reivindicações dos pintores, como título de nobreza, a isenção de todos os deveres a que oficiais mecânicos estavam “[...] subordinados e cargos nobres aos que utilizavam tinta a óleo” (Serrão, 1983. p. 89). A solicitação dos artistas liberais (pintores a óleo) desencadeou o mesmo anseio nos pintores de têmpera e douradores, que, em 1614, também solicitaram os mesmos privilégios, entretanto não conseguiram êxito.

Os artistas também receberam apoio de intelectuais da época, que levaram as discussões para o campo filosófico. Foram diversos os debates que inscreveram diferenças entre os ofícios mecânicos e os intelectuais. Destacamos como importante publicação no século XVII a do padre dominicano Filipe Nunes: *Arte poética, e da pintura, simetria e perspectiva*, publicado em 1615. É um tratado que buscava associar o talento do pintor e os preceitos do “saber-fazer” das artes. Por vias filosóficas, valorizava os saberes da pintura, como a matemática, por exemplo (Saldanha, 1995). O impacto da publicação, recorrendo a importantes e diversificadas referências, colocou em debate a forma de executar as pinturas e as imagens tridimensionais. Filipe Nunes buscou pautar suas justificativas sob a égide da filosofia e dos cânones artísticos da época, de uma técnica que florescia e ganhava o gosto dos encomendantes. Destacamos, aqui, o significado de artes liberais, descritas no dicionário português que exprime, em síntese, o pensamento do contexto:

Arte liberal. Dá-se este epíteto às artes, que exercitando o engenho, sem ocupar as mãos (como as artes mecânicas) são próprias de **homens nobres e livres**, não só da escravidão alheia, mas também da escravidão das suas

próprias paixões, e por isso se **chamam liberais**, como advertiu Murero, comentando a epístola 88. de Sêneca de *Liberilibus studris*. [...] Querem outros que as artes liberais se chamassem assim de *Liberari, Liberatorum*, que em Latim quer dizer *Filhos*, porque são dignas de ser aprendidas em idade filial, que é idade de estudante, para que na idade varonil tenha juízo aberto, para **penetrar as saberes mais altas**. As artes liberais se reduzem a sete, a saber: Gramática, Retórica, Lógica ou Dialética, Aritmética, Música, Geometria e Astrologia. [...] É para advertir que os Romanos eram mais escrupulosos do que nós em dar a uma arte o título de liberal; porque hoje admitimos entre as artes liberais a Pintura, Escultura, Arquitetura, etc. E as artes da Agricultura, e da Caça, que hoje não só passam por artes liberais, mas por artes muito nobres, as põem Salustio no número das artes servis e mecânicas (Bluteau, 1728, v. 5. p.109, grifo nosso).

Os ofícios mecânicos, na América Portuguesa, como já mencionamos, ganharam contornos diferenciados de Portugal. Notamos que os trabalhos dos artistas liberais eram associados diretamente ao exercício de atividades com as mãos; trabalhos manuais caracterizavam-se como “defeitos mecânicos”. Nas colônias portuguesas, era grande o contingente de escravizados que trabalhavam com as mãos e sofriam o duplo estigma.

A configuração dos ofícios em Vila Rica aconteceu em 1713 com a participação dos oficiais mecânicos e vereadores locais a fim de definir pontos do regimento a respeito da renovação anual das licenças dos profissionais e os fiscais de cada ofício. As regras de atuação dos oficiais mecânicos surgiram das demandas de organização das atividades dos artistas portugueses que chegaram à colônia em busca das riquezas das minas, mas que possuíam, como ofício, as atividades mecânicas ou liberais (Martins, 2013).

Os artistas mecânicos, além de cumprirem as exigências estabelecidas, limitavam sua atuação a apenas uma localidade. A mesma prerrogativa não se aplicou aos artistas liberais da pintura, que atuaram em suas atividades nas diferentes vilas, o que justifica o modo itinerante de muitos pintores na realização de suas pinturas (Meneses, 2013).

Em contexto mais amplo, alguns fatores possibilitaram a chegada dos portugueses que atuavam nos ofícios mecânicos e artes liberais à América. Segundo Araújo (2013), no século XVIII aconteceu uma “diáspora portuguesa”, com um afluxo populacional para a América Portuguesa em decorrência das primeiras descobertas de ouro. O contingente de lusitanos que atravessou o Atlântico resultou em uma série de cartas-régias, decretadas pela Coroa Portuguesa, sucessivamente em 1711, 1713 e 1720, visando conter o trânsito populacional dos portugueses; mas não houve impedimento para a partida de quem buscava enriquecer e retornar, posteriormente, para o continente europeu.

A conflituosa chegada dos portugueses ao continente americano marcada pela violência e disputas impôs os modelos de construção portuguesa das primeiras

instituições, casas e templos religiosos, que, aliados ao trabalho escravo, ergueram as vilas. A colonização marcada por disputas e imposições provocou o trânsito de pessoas, de mercadorias, novas formas de trabalho, experiências de vida, diferentes movimentações sociais e econômicas que circularam na América (Araújo, 2013).

Tais fatores nos possibilitam compreender que a produção artística, registrada em tetos de igrejas, quadros e esculturas, adaptou e criou, de forma única nas Minas, uma técnica de pintura e produtos não vistos nos espaços europeus, pois foram frutos das mesclas culturais no encontro dos “diferentes mundos”. Foi nesse caldeirão de ideias que três trajetórias de artistas liberais da Capitania de Minas os destacaram como proeminentes pintores, capazes de aprimorar o saber técnico e a sensibilidade estética de suas gerações.

Na Capitania de Minas, os artistas liberais buscavam se distanciar dos estigmas dos “defeitos mecânicos”, do trabalho com as mãos. Para demonstrar que suas atividades eram associadas ao intelecto, mantinham sob a sua tutela ajudantes, que eram seus escravizados, e aprendizes do ofício. Essa configuração dos ateliês dos mestres da pintura, como marca de um lugar privilegiado, beneficiou uma parcela de artistas quanto ao desejado distanciamento, aumentando-lhes o reconhecimento no grupo social.

Essa estrutura corporativa de trabalho beneficiou socialmente os artistas mais reconhecidos, pois eram considerados mestres da pintura. No cotidiano, esses profissionais eram responsáveis por arrematar os trabalhos, reunir outros artistas e aprendizes para a troca de experiências e aperfeiçoar a técnica da perspectiva aos moldes da colônia (Araújo, 2013).

Destacamos diferentes categorias de aprendizes que foram identificadas nesses ateliês: a primeira era a dos filhos dos pintores e os aprendizes, que buscavam ensinamentos com os pintores mais experientes. A segunda categoria era a dos escravizados, que se diferenciavam dos aprendizes, nesses espaços, porque atuavam com seus proprietários ou eram enviados por seus donos para o aprendizado de uma atividade. O escravizado, com a morte do seu dono, ao ter uma profissão, teria ali uma garantia do seu sustento ou até mesmo a compra da liberdade¹³⁹ (Romeiro, 2004; Santiago, 2009). Essa melhoria do *status* social é um componente importante que nos permite entender a dinâmica cruel que estavam expostos homens que, por vezes, na condição de escravizados, eram proibidos de arrematar e executar trabalhos em seu nome.

¹³⁹ Santiago (2009) identifica o inventário do escravo Marcelino da Costa Pereira, que legou de Manoel da Costa Athaide alguns instrumentos do ofício.

O ambiente vivenciado pelos escravizados na colônia limitou o exercício de suas atividades, desencadeando outras formas de trabalho, como, por exemplo, a dos escravos que trabalhavam para terceiros ou na clandestinidade para sobreviverem. O talento não foi suficiente para se lançarem individualmente como pintores, mas diversas variáveis colaboraram para a existência de um pequeno grupo de pardos ou negros que escaparam das regras da sociedade colonial.

Os mestres das pinturas, cercados de diferentes categorias de aprendizes ou de sua parentela, produziram suas obras nos canteiros de obras nas Minas Gerais, com “zelo e comparação”, apropriando-se de gravuras e impressos europeus para a criação de algo novo, tanto no desenho quanto no uso prático da técnica da perspectiva (Santiago, 2009). As gravuras trouxeram inspiração na prática dos saberes no século XVIII e XIX e passaram por transformações quanto às apropriações dos saberes. O caráter prático da pintura se dava predominantemente pela repetição da técnica, pela prática do aprendiz na tentativa de reproduzir os desenhos e se apropriar dos saberes apresentados por seu mestre. Outra forma de conhecimento acontecia através de livros e tratados dos segredos das artes, que eram moldados durante a prática artística nos espaços da pintura. Como isso de fato acontecia, pouco sabemos; mas esses conhecimentos estão representados nos trabalhos artísticos, o que prova que aqueles homens, de alguma forma, acessaram esses saberes.

As informações misturavam-se com as experiências uns dos outros, e novas práticas surgiam nas mediações proporcionadas por reuniões de aprendizado. O ver, o ouvir e a prática do desenho e da técnica da perspectiva compunham o ambiente de práticas educativas entre os pintores. O exercício prático da pintura trouxe novidades e experiências que, apropriadas por estes artistas, revelam o fazer artístico dos centros formativos das vilas.

Na América Portuguesa, não temos registros documentais da prática dos processos criativos das pinturas¹⁴⁰ (Santiago, 2009). Na Europa, por exemplo, temos Giorgio Vasari (1511–1574)¹⁴¹, responsável por escrever acerca dos artífices e de suas pinturas,

¹⁴⁰ Santiago (2009), pesquisando documentos do Instituto de Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, localizou diversos pedidos de autorização de envio de livros para a América Portuguesa. A pesquisadora percebeu que eram bastante recorrentes os pedidos de autorização de envio do Tratado de Arquitetura de Vignola. Em 1796, por exemplo, o livreiro Francisco Rolland solicitou autorização para o envio do Tratado de Arquitetura de Vignola e outros livros de arte.

¹⁴¹ Giorgio Vasari (1511–1574) foi um pintor, arquiteto e biógrafo italiano, que produziu suas obras na fase mais tardia do Renascimento. Tornou-se famoso ao escrever biografias dos artistas da Renascença Italiana, que se tornaram essenciais para a história desse período.

esculturas e arquiteturas no período renascentista. Diante de uma rarefeita documentação na Capitania de Minas que aborde essa temática, recorreremos à documentação diversificada que nos permite lançar novas indagações a partir das escolhas teóricas metodológicas do estudo proposto.

Se o modo do fazer pintura em Minas Gerais é uma incógnita, partimos para outras vias que colaboram para entendermos como os pintores trilharam o caminho do aprendizado para se tornarem artistas. Boschi (1988) alerta-nos acerca das condições do exercício profissional dos artistas liberais na América, que estavam em contínuo deslocamento, o que dificulta a elaboração de suas trajetórias profissionais, já que não fixaram oficinas nas localidades em que viveram – algo que difere de Portugal, que mantinha normativas rígidas quando ao exercício das atividades profissionais, diferenciando profissionais das artes mecânicas e liberais.

A importância de analisar o contexto, além das pinturas, é possibilitar a construção de argumentos para as indagações da tese, tais como: uma análise do cenário cultural, social e econômico dos artistas para entendê-los nos seus contextos; e uma análise da atuação dos pintores como mediadores culturais que decodificaram as mensagens bíblicas em pinturas sacras expostas nos templos religiosos.

3.2 A trajetória dos saberes em três pilares: autodidatismo, as redes de sociabilidades e conflitos sociais

Os biografados Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade são exemplos de que o contexto é essencial para se compreender o conhecimento adquirido. O ser humano não é uma ilha, e os saberes são construções feitas ao longo de cada trajetória. Seja pelo ver ou ouvir, os artistas se apropriaram e decodificaram as mensagens presentes nas gravuras, missais e tratados que circularam na Capitania. Por outras vias de interpretação, a circulação do conhecimento é debatida nas pesquisas de Araújo (2013), Alvarenga (2003), Galvão (2007), Manke e Galvão (2018), Martins (2017), Rodrigues (2020) e Villalta (1999, 2015). Os saberes adquiridos pelos pintores raramente deixaram marcas, mas suas representações são registros que nos indicam quais apropriações foram alcançadas nas trajetórias.

Em pesquisas que versam sobre as trajetórias artísticas na Capitania de Minas, as publicações, como as de Martins (2017), identificaram, pelo menos, 156 pintores atuantes entre os anos de 1720 e 1830. Nesse grupo de pintores, 29 são considerados pintores

mestres. Entre esses indivíduos, apenas dez pintores foram alvos de pesquisas neste grande celeiro dos acervos pictóricos de Minas Gerais até o momento. Os três biografados deste trabalho enquadram-se neste grupo de mestres pintores, por alcançarem o *status* social privilegiado. Na esteira desta discussão, abordaremos os caminhos de cada personagem para alcançar e fazer uso dos cânones artísticos do período.

Elegemos três pilares para abordar o percurso dos artistas: o autodidatismo e possíveis indícios de como os artistas se apropriaram dos conhecimentos teóricos e práticos, no contato com gravuras, livros e tratados advindos da Europa; as relações sociais que permitiram a consolidação de suas trajetórias como artistas (associações religiosas leigas, interação com outros artistas, títulos honoríficos, bens adquiridos), pois “ser pintor na Capitania” exigia não só talento, mas uma rede de conexões que autorizava exercer o ofício; e, por fim, o conhecimento técnico, ou seja, o saber que poucos dominavam, como o método de perspectiva, apresentado por cada pintor como forma de identificar estratégias utilizadas no seu tempo para elaborar suas produções artísticas nos forros das igrejas.

Pretendemos usar outras lentes de análise para pesquisar a trajetória dos pintores, já que o saber apropriado dos métodos da pintura se entrelaça com as dinâmicas sociais, a mobilidade espacial e o conhecimento do artista. Ao estudarmos a complexidade individual de cada artista acerca do emprego de recursos matemáticos e dos saberes da pintura, poderemos compreender melhor os processos de apropriação dos cânones desses autodidatas nos séculos XVIII e XIX.

Rever três trajetórias de pintores é enxergá-los além de indivíduos que trabalharam por encomenda, mas indivíduos que disseminaram a cultura visual, um gosto por pinturas ilusionistas e a manifestação, nas telas, do método de perspectiva. Temos, nas análises dos pintores da Comarca do Rio das Mortes, o encontro de Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade, que realizaram trabalhos de forma conjunta; e, pelo que tudo indica, segundo Silva (2018), uma possível escola de artes considerada como uma troca de experiências e intercâmbio em uma cultura visual consistente e já consolidada.

Além das escolas criadas, podemos nos perguntar se o autodidatismo seria indício ou uma outra maneira pela qual os artistas se apropriaram dos conhecimentos. E, neste movimento, propomos a primeira discussão do percurso de aprendizado dos artistas, que os inseriu no universo da pintura. Compreendemos que os pintores que conquistaram maior visibilidade são os que arremataram a maior quantidade de trabalhos, acesso aos diferentes grupos sociais e informações que colaboraram para a sua formação artística.

Esse foi um contexto que favoreceu o florescimento do saber autodidata e revelou, na vida diária de trabalho, a forma como os artistas elaboraram as intervenções pertinentes.

A respeito do autodidatismo, o professor universitário Valentin Jamerey-Duval, no século XVIII, trouxe grandes contribuições (Hébrard, 1996). Além da crítica à educação e, sobretudo, ao ensino dos novos leitores, o autor discute a constituição do sujeito, sublinhando a importância das relações sociais, lugares, objetos e práticas como marcantes no processo de aprendizagem.

Hébrard (1996) analisa narrativas de quem aprendeu a ler sozinho. O autor afirma que o contato com a escrita e a leitura traduz as entrelinhas das interações socioculturais. O autodidata constituiu-se leitor pelo contato familiar, o incentivo de pessoas que cruzaram sua jornada e o esforço pessoal. A experiência solo de leitura é, na verdade, uma construção social e coletiva. Valentin Jamerey-Duval, em sua trajetória de vida, apresentou pistas sobre o processo de uma alfabetização fora do meio institucionalizado para a prática da leitura.

A análise proposta por Hébrard (1996) contribui para o estudo desta mesma prática no Período Colonial, no que se refere à formação dos pintores, fora de instituições educativas. Buscando indicativos dos eventos educativos vivenciados pelos artistas liberais em Minas, entre seus pares, percebemos que buscaram aperfeiçoar a técnica de pintura pautada nos preceitos portugueses. Pintores e outros profissionais, oriundos do norte de Portugal, migraram para a América em busca de riquezas e foram obrigados a adaptar diversas práticas dos seus ofícios.

Detalhar diferentes trajetórias de vida nos possibilita a “[...] compreensão da dinâmica social e sua complexidade” (Manke; Galvão, 2018, p. 103), pois significa analisar o curso de vida dos indivíduos¹⁴². Eles tiveram acesso à cultura escrita e, simultaneamente, às experiências autodidatas na Capitania de Minas – o que era pouco documentado, pois o aprendizado era adquirido nas diversas trocas culturais durante o deslocamento por diferentes vilas, arraiais e fazendas. A necessidade de chegar e partir foi exigência da profissão e benefício para os artistas liberais que lutavam para obter recursos para o sustento.

As práticas educativas e artísticas são indissociáveis dos profissionais da pintura. Observamos, nas trajetórias dos pintores, como o aprendizado acontecia no ambiente

¹⁴² Balizas que norteiam as nossas pesquisas são os jogos de escalas, pois a observação dos sujeitos pintores em pequenas escalas nos permite identificá-los mais próximos do seu cotidiano. Para uma discussão sobre micro-história e jogos de escalas, ver Levi (1992) e Revel (1998).

familiar, nas oficinas de pintura e nas relações sociais como espaços formativos dos sujeitos. A documentação e pesquisas indicam que Manoel da Costa Athaíde teve como mestre o pintor João Batista de Figueiredo e Joaquim José da Natividade, possivelmente, foi aprendiz João Nepomuceno Correia e Castro. Manoel Víctor de Jesus não há documentos que indicam como aconteceu seu aprendizado de pintura. O contexto colonial, econômico e religioso foi importante influência na formação autodidata de cada sujeito, pois os artistas atuaram em um período de crescente demanda de profissionais para as associações religiosas leigas e em função do apreço pelas artes sacras.

De forma sintética, faz-se necessário apresentarmos a trajetória dos artistas e suas relações sociais sobre o prisma das práticas educativas que foram construídas nos contatos culturais. Destacamos os trabalhos dos historiadores da educação, como Fonseca (2012, 2016, 2019)¹⁴³, Galvão (2007) e Manke e Galvão (2018)¹⁴⁴ e seus colaboradores, ao apresentarem a discussão sobre a educação não escolar e as práticas de leitura advindas desses sujeitos. A produção intelectual de Fonseca (2012, 2016, 2019) é vasta e aborda as práticas educativas e diferentes concepções educativas no mundo luso-americano do Período Colonial. A circulação e a apropriação dos eventos educativos não escolarizados também estão entre os temas pesquisados pela autora.

Os estudos de Galvão (2007) e Manke e Galvão (2018) abordam temáticas que nos indicam os caminhos das dimensões do pertencimento social vivenciado pelos sujeitos e a participação na cultura escrita; e como as práticas autodidatas desenvolvidas podem se enquadrar nas dinâmicas de cada artista liberal, para o domínio do sistema escrito e matemático e o trânsito entre o oral, o escrito e as sociabilidades na apropriação das leituras adquiridas. A leitura e o escrito tornaram-se dispositivos que distinguiram as trajetórias dos pintores que se destacaram pelas posições de mestres da pintura. As práticas educativas da sociedade colonial aconteciam principalmente pelo ver e ouvir. De maneira geral, as práticas religiosas e comunicações oficiais, comumente lidas em praça pública, foram as estratégias de comunicação com a população.

Entre as pesquisas que discutem o cotidiano dos artífices, as produções de Alves (1999), Araújo (2013), Campos (2007), Martins (2017) e Silva (2012, 2018) são referenciais que revelam alguns caminhos do ambiente que marcou o cotidiano dos pintores; na dimensão econômica e na religiosidade, observam em pequenas escalas essas

¹⁴³ Fonseca (2016, 2019) destaca-se entre as produções que possibilitaram o avanço da tese.

¹⁴⁴ Para mais detalhes, ver Galvão (2007) e Manke e Galvão (2018).

instâncias de comunicação, o que pode nos indicar um aprendizado fora das práticas educativas escolares.

A ausência documental é um desafio para investigarmos os meios e os modos de fazer pintura; entretanto, as práticas utilizadas nas representações nos revelam como os pintores organizavam o espaço geométrico a ser executado nos tetos das igrejas e qual o grau de complexidade que cada um alcançou. O recorrente deslocamento dos pintores, a priori, pode ser um fator de reconhecimento e experiência para compreendermos a maturidade alcançada na execução das artes. Joaquim José da Natividade é prova destas diferentes experiências, pois vivenciou distintas mediações culturais, o que permitiu ampliar o seu leque cultural, temáticas e aprimoramento da técnica da perspectiva. Manoel Victor de Jesus vivenciou mediações culturais diferentes. O pintor, que concentrou suas atividades artísticas nas Vilas de São José e São João del-Rei, recebeu influências no contato com o pintor Joaquim José da Natividade, o que trouxe novas referências para o artista da Comarca do Rio das Mortes (Silva, 2018).

As primeiras experiências dos artistas aconteciam no ambiente familiar, e era praxe seguirem as profissões do pai, ou buscavam aprendizado nas oficinas de pintores mais experientes, como, por exemplo, o pintor Manoel da Costa Athaide. Boschi (1988) e Alves (1999) nos indicam que os ateliês de pintura funcionavam como espaços de formação, o que nos levou a pensar sobre as disputas, os conflitos e as vaidades do cotidiano artístico. As trocas de experiências, os segredos das artes e as apropriações feitas por cada indivíduo compõem este cenário dos conhecimentos em que nasceram as representações religiosas das pinturas sacras nas Gerais (Araújo, 2013).

A formação prática dos aprendizes de um pintor no século XVIII e no século XIX refletia a busca iluminista de um conhecimento prático, pautado nos padrões de uma racionalidade e experimentação de fenômenos da natureza, tema explorado no Capítulo 2, que trata da circulação dos saberes. O conhecimento na Europa, marcado pelo caráter prático, com instruções para realizar experiências que explicassem os segredos de pintar, desenhar, fabricar tintas, foi experimentado também na Capitania de Minas, embora apresentasse marcas das diferenças e especificidades do modelo português. Uma outra característica que diferencia as práticas artísticas nas Minas é que os artistas não estavam próximos à nobreza. A ascensão social acontecia por outras vias.

Em primeiro lugar, a aproximação social com os maiores arrematadores de trabalhos, como as associações religiosas leigas e os homens ricos da época, foi uma estratégia utilizada pelos artistas para se relacionarem com as elites. A capacidade de

negociar e persuadir os interessados nas artes sacras resultou dos trabalhos que esses pintores executaram nos principais lugares com maior concentração populacional (Campos, 2005; Martins, 2017).

O segundo pilar refere-se às relações sociais estabelecidas entre os artistas e as diferentes estratificações sociais. A maioria dos artistas dominava os saberes específicos das suas artes; um mestre, entretanto, carregava outros traços de capacidades que o colocavam em lugar de prestígio entre seus pares e lhe permitiam o reconhecimento da sociedade. Tratava-se de indivíduos capazes de ensinar aos seus aprendizes o seu ofício, revelando os segredos, e que exerciam o domínio da técnica e a capacidade de estabelecer conexões sociais que reconheciam o seu *status* privilegiado nas artes liberais.

Do alto contingente de artistas circulantes na Capitania, dois sistemas imperavam como regime de trabalho nas Minas: o regime dos oficiais mecânicos e o das artes liberais. Exploramos, nesta pesquisa, os pintores e a sua arte liberal. Ser considerado artista liberal significava ser isento das exigências de cartas de profissões nas localidades, o que facilitava a circulação dos artistas. As pesquisas de Araújo (2013), de Martins (2017) e de Silva (2018), ao descreverem o contexto do regime intelectualizado entre os artistas liberais e as liberdades conquistadas para execução das atividades, serão as referências teóricas para esta discussão.

Para o pintor alcançar o *status* privilegiado de mestre das artes, algumas características foram identificadas no levantamento documental: o fato de ser letrado, de se vincular às associações religiosas leigas, de receber títulos honoríficos, como as patentes militares, e de “[...] possuir roupas de luxo e acessórios em metal nobre” (Martins, 2017, p. 146). E, segundo Azevedo (2014), de ser considerado distinto, do ponto de vista social, e valorizado entre os mecenas ou encomendantes afortunados.

Ao analisarmos as trajetórias e as redes de sociabilidades, percebemos que os pintores congregavam três importantes características que os diferenciavam do seu grupo: o conhecimento específico (relacionado ao domínio dos cânones artísticos da época), o conhecimento técnico (matemática, física, arquitetura, engenharias militares e outros saberes) e a capacidade de se articularem socialmente com outros grupos sociais. Observamos, na análise da trajetória dos mestres artistas, marcas dessas características, muito ligadas às apropriações individuais nas trajetórias que construíram ao longo da vida.

No século XVIII, já temos alguns indícios dessas características de mestres nos principais dicionários da época: um mestre era identificado como “[...] aquele que sabe e

ensina qualquer arte, ou ciência [...]”; “Mestre é aquele que ensina as artes liberais [...]”; Mestre Artífice que sabe bem o seu ofício; que examina as obras do seu ofício” (Bluteau, 1712–1728, v. 5, p. 455-458).

A capacidade de articulação era uma importante característica do homem das artes liberais que pretendia alcançar a elite. Entre tantos artistas estigmatizados por trabalhar com as mãos, o ser mestre deslocava o pintor do lugar de invisibilidade. A presença dos pintores como membros das associações religiosas leigas aproximava-os dos eclesiásticos para realizarem trabalhos de arrematação e da filosofia religiosa. A relação que esses pintores estabeleceram com as associações religiosas leigas permitiu que eles ampliassem o contato com livros, gravuras e a troca de informações, aproximando-os, socialmente, daquele grupo. As pesquisas de Alvarenga (2003), Rodrigues (2020) e Villalta (1999, 2015) consideram os eclesiásticos como os maiores proprietários de livros da Capitania de Minas no século XVIII, e os inventários desses indivíduos mostram a riqueza de livros dos saberes apresentados no Capítulo 2.

O trabalho técnico era um importante componente na estrutura das atividades dos artistas. Entretanto, observamos que os aspectos religiosos e culturais revelam o contexto da elaboração da pintura. Integrar-se às associações religiosas leigas possibilitou aos artistas vivenciarem o ambiente do sagrado e se aproximarem dos seus encomendantes de pinturas sacras. Os bastidores desta preparação artística interessam-nos para ampliar os caminhos dos artistas, pois, segundo Araújo (2013), Campos (2005) e Martins (2017), para estudar os artistas, é necessário observá-los no seu canteiro de obras, situá-los em seu contexto social, seus conflitos e desafios.

O segundo grupo de aproximação social dos pintores são os militares. A participação nas ordenanças era uma forma de os pintores alcançarem privilégios sociais. Na aproximação com o universo militar, abria-se um caminho para acessar livros que revelavam os segredos das artes, os saberes da matemática e da geometria. A circulação dos livros de matemática, da química e da física está presente na análise do inventário do tenente José Maria Veloso de Miranda (ACSM, 1822), analisado no Capítulo 2.

As patentes militares foram títulos honoríficos da sociedade colonial que conferiam um lugar de privilégio. Segundo Cotta (2012, p. 303), era interesse dos poderosos alcançar as patentes militares como expressão “[...] da vontade de distinção, da obsessão pela fidalguia e de vaidade.” Como observamos no processo judicial de Joaquim José da Natividade em desfavor do seu genro, a titulação de tenente militar foi utilizada por ele como forma de buscar justiça em São João del-Rei, alcançando êxito no

processo judicial, pois seu genro permaneceu preso e retirou dos processos as alegações acusatórias (IICT, 1805). Os documentos mencionam o interesse dos artistas por esse *status* de privilégio, já que todos alcançaram patentes militares. De acordo com a afirmação de Cotta,

Os privilégios da ocupação de um posto nas ordenanças não representavam diretamente ganhos monetários, mas sim, prestígio e posição de comando. Gozavam do apoio judiciário dos corregedores ou dos ouvidores em troca da prestação de serviços administrativos de maneira voluntária (Cotta, 2012, p. 265).

A inserção dos artistas nas ordenanças militares aproximou-os dos privilégios e dos impressos referentes à engenharia militar. Na Capitania de Minas, o principal objetivo das ordenanças era manter a paz social. A dinâmica econômica das Vilas da Capitania, associada à mineração, atraiu diferentes indivíduos que pertenciam às ordenanças e mantinham, na sua posse, livros e saberes das artes militares (geometria, cálculos e perspectiva).

Manoel da Costa Athaíde e outros pintores apresentam em suas pinturas um saber prático da época. Ele é um exemplo que representou, nas suas pinturas de teto em perspectiva, diversos saberes da arquitetura, da precisão matemática e da física. A historiografia apresenta indicativos de que esse saber aconteceu no seio familiar – Luís da Costa Athaíde, pai do pintor marianense, foi capitão português e dominava a arte da cartografia e quadratura.

No livro *Matrizes do Sistema Policial Brasileiro*, Francis Albert Cotta (2012) faz um levantamento documental das origens dos corpos militares na Capitania de Minas. Segundo o pesquisador, não existiram corpos de engenheiros ou de artilharia. As especificidades das dinâmicas econômicas vivenciadas na Capitania de Minas eram outras e estavam vinculadas, principalmente, às preocupações com as áreas mineradoras e a paz social nessas localidades (Cotta, 2012). Se oficialmente não existiu a formação de corporações com este fim na Capitania de Minas, o conhecimento das bases institucionais esteve presente na região.

Os inventários de militares na Capitania de Minas e os livros de formação desses corpos de engenheiros constituem caminhos para entendermos como a matemática, a geometria e a perspectiva foram utilizadas nas práticas de educação desses profissionais. O inventário do tenente José Maria Veloso de Miranda, proprietário de livros na cidade

de Mariana, foi conteúdo estudado em que priorizamos os livros relacionados à matemática, à física e às artes militares.

O inventário de Manoel Victor de Jesus não apresenta, até o momento, documentos de pleitos judiciais ou de caráter pessoal, mas não fugiu à regra no que se refere ao interesse por patentes militares. O reconhecimento de seu título foi outorgado em 1805, na localidade de Vila do Príncipe, como alferes (IICT, 1800). Por vias documentais, percebemos que os pintores nas Minas Gerais utilizaram as patentes militares como estratégia para alcançar privilégios juntos às elites, mesmo não residindo nas localidades em que recebiam as patentes¹⁴⁵. Cogitamos, também, a possibilidade desta aproximação social como um meio de acessar indivíduos que possuíam livros de artes militares e livros de diferentes saberes, bem como forma de viabilizar as trocas de conhecimentos que interessavam aos pintores em suas atividades profissionais.

Segundo Cotta (2012), geralmente homens brancos e pobres, “[...] desprovidos de montaria e de escravizados [...]” pertenciam às ordenanças dos homens de pé (Cotta, 2012, p. 265). Entretanto, observamos o enquadramento, em uma companhia militar, de homens pardos que fugiam a tais regras do regimento.

Na trajetória de Manoel da Costa Athaíde, ao realizarmos a triangulação das fontes, constatamos que ele pertenceu às ordenanças de homens a cavalo. Registros documentais indicam que o pintor era proprietário desse bem, uma vez que, no ano anterior à sua morte, cavalgava com seu cavalo russo, de 10 anos¹⁴⁶. Outros fatores que o situam na lista dos homens brancos são a pintura, a execução das pinturas da Irmandade de São Francisco de Assis e o fato de que ela tinha por seu regimento coibir a presença de negros na participação dos ritos religiosos.

Após a apresentação deste recorte do contexto histórico, apresentamos alguns elementos da formação técnica dos pintores e por onde circulavam os cânones artísticos no século XVIII e XIX, na Capitania de Minas. A localidade de Congonhas é considerada, para a historiografia, como importante centro formativo para os que buscavam aprimorar seu talento. Silva (2018) nos esclarece que Congonhas desempenhava grande importância no aprendizado de artistas como Joaquim José da Natividade e nos trabalhos de Manoel

¹⁴⁵ No levantamento documental de Silva (2018), as cartas patentes destinadas aos pintores eram concedidas pela realização de grandes obras para os comitentes das elites locais. Até o momento, não há indicativos documentais ou atribuições de obras nas referidas localidades em que receberam suas patentes militares.

¹⁴⁶ Correspondência inédita de Manoel da Costa Athaíde, aos 67 anos, quando trabalhava no camarim do altar-mor do Carmo de Ouro Preto e se deslocava na montaria de seu cavalo (Campos, 2007, p. 73, notas de rodapé).

da Costa Athaide. Em um local com tantos talentos em formação, arrematar encomendas exigia não só perícia artística, mas destreza para a criação de uma rede individual de sociabilidades. Ter a marca do reconhecimento do talento era algo conquistado somente por quem sabia cativar os encomendantes e demonstrar destreza ao manusear o pincel.

O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos foi um importante espaço de mediação e circulação de saberes entre pintores. A localidade reuniu um considerável número de aprendizes que se deslocaram das mais distantes vilas e arraiais da Capitania em busca de um aprendizado com os pintores experientes.

A movimentação de um expressivo número de artistas e aprendizes na localidade nos indica a importância desse centro artístico quanto a trocas de experiências, possivelmente não vislumbradas em outras partes da Capitania. O expressivo número de artistas disseminou o método da perspectiva, graças aos ex-aprendizes que passaram por ali ou se formaram em Congonhas. Alguns eventos educativos também são observados na Comarca do Rio das Mortes e em Vila Rica, confirmando que os mediadores culturais da arte, formados em Congonhas, tiveram acesso às matrizes culturais e dos saberes nesse centro de formação para a pintura.

O pintor João Nepomuceno Correia e Castro, destaque como arrematador de trabalhos em Congonhas, foi um dos pintores que aproximou os aprendizes dos cânones artísticos exigidos no período. Proeminência na região de Congonhas, o pintor acumulou bens, patentes militares, formou diversos pintores espalhados pela Capitania de Minas e constituiu uma extensa rede de sociabilidades, indicadas nas pesquisas de Martins (2013). Pouco sabemos sobre os processos da produção; mas os artistas como João de Carvalhais, Bernardo Pires e Francisco Xavier Carneiro, contemporâneos de Joaquim José da Natividade que passaram pelo processo formativo nessa localidade demonstraram, nas suas representações, a utilização de geometria para a criação de figuras tridimensionais, com medidas precisas, como quadrados, triângulos e círculos, para a composição dos desenhos.

A demonstração de que os pintores dominavam o uso de instrumentos de precisão reforça a intencionalidade dos artistas no domínio dos preceitos das artes e o uso de geometria nos seus tetos (representações de imagens como régua e compasso). Estes registros estão presentes nas representações de Joaquim José da Natividade e Manoel da Costa Athaide nos tetos das igrejas analisados no Capítulo 4, que trata da análise matemática e artística dos pintores.

A presença de instrumentos de precisão indica que eram utilizados de forma recorrente por arquitetos, matemáticos e engenheiros da época. Consideramos a representação feita por esses pintores como uma mensagem codificada que poucos compreendiam. Os instrumentos geométricos estão presentes nos 13 livros do grego Euclides. Os livros são tratados matemáticos e geométricos, escritos em Alexandria, por volta de 300 a.C., e apresentam conhecimentos a que somente um grupo muito específico teria acesso. Tais representações indicam que os instrumentos estavam presentes no cotidiano dos pintores das Minas Gerais.

A disseminação de livros e gravuras é outro indicativo de que a geometria, as medidas e os cálculos estavam presentes nos canteiros de obras. Os estudos de Alvarenga (2003), Rodrigues (2020) e Santiago (2009) indicaram caminhos que permitiram ampliar as análises dos inventários de Vila Rica e na Comarca do Rio das Mortes, da circulação de livros na sociedade colonial, com grande contingente de população letrada. A tríade *ler, escrever e possuir livros* era sociologicamente um demarcador social que demonstrava prestígio e a capacidade dos indivíduos em acumular bens. Embora nem todos os proprietários de livros soubessem ler ou escrever, reunir todos esses atributos era um diferencial na América Portuguesa. As análises sobre a circulação dos saberes presentes nos livros sinalizam a importância dos impressos no período.

3.3 As redes de sociabilidades e conflitos

Para a pesquisa, os atritos são chaves de leitura por expressarem a contextualização dos profissionais em relação aos conflitos, escolhas pessoais, o gerenciamento de suas oficinas e as sociabilidades alcançadas. Interessante notarmos como cada personagem se movimentou em busca de justiça, deixando clara a sua posição profissional, social e econômica. O ambiente de tensão é percebido nas querelas ou pleitos judiciais, seja por motivação pessoal ou por questões profissionais, como foi o caso do pintor Manoel da Costa Athaíde, que apresentamos em alguns aspectos relativos ao cotidiano.

Tomamos como exemplo a fonte documental referente ao libelo¹⁴⁷ movido por Manoel da Costa Athaíde contra os mesários da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Mariana (ANEXO A – Atuação). A demanda do documento é o não pagamento

¹⁴⁷ Libelo: exposição articulada do que se pretende provar contra um réu, apresentada após a sentença de pronúncia, à qual se deve conformar (Bluteau, 1712).

dos trabalhos na pintura da capela-mor (ACSM, 2022). O extenso documento, transcrito parcialmente no livro de Menezes (1965) e reeditado na publicação organizada por Campos (2005), aborda os embates com os mesários que acusaram o pintor de deixar a execução da pintura nas mãos dos “muleques”¹⁴⁸, ao assumir simultaneamente trabalhos na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. Na indicação do processo, os mesários também afirmaram que, por ser uma igreja de negros, o pintor não dava assistência à obra de Mariana. A execução da obra, entre os anos de 1823 e 1826, movimentou diferentes acusações entre as partes. O conflito promoveu a desvinculação do pintor como membro da irmandade e revelou sua movimentação para provar a sua capacidade técnica e autoral, ao arrolar testemunhas que certificavam a competência e o comprometimento do arrematador com suas encomendas.

O conhecimento técnico foi reforçado pelo artista no libelo movido pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana. Athaíde, no documento, cobrou da irmandade a dívida de 300 mil réis pelos serviços prestados, que não foi paga. Segundo a mesa dos irmãos, o pintor não cumpriu detalhes firmados em contrato. As alegações da irmandade foram confirmadas pelos louvadores da obra, Francisco Xavier Carneiro (Martins, 2017, p. 123) e João Lopes Maciel, que reuniam habilidades na arte da pintura, mas não se colocavam como peritos como o fez o réu Athaíde no libelo. O louvador Francisco Xavier Carneiro era conhecido de Manoel da Costa Athaíde, pois trabalharam e rivalizaram trabalhos em Vila Rica e Mariana.

Nas palavras de Manoel da Costa Athaíde, ele se apresentava como um pintor com habilidades de um perito nas suas artes. Para se defender das acusações, escreveu em sua defesa os dizeres na passagem documental:

[...] provará ser o Autor muito perito na sua Arte de pintura, e como tal muito procurado para todas as obras de maior circunstância, de que costuma dar inteira satisfasao, fazendo as emfim com aqueila percisão devida aos habeis Professores de semelhante Arte, como dirão as testemunhas (ACSM, 1826, [sic]).

O conflito com a associação religiosa leiga nos mostra a identificação social do artista ou como desejava ser reconhecido. Manoel da Costa Athaíde alegou dominar os cânones artísticos que poucos alcançaram. Os avaliadores (louvados) da obra não

¹⁴⁸ Muleque: “[...] veio-nos esta expressão do Brasil e vale tanto pequeno escravo negro” (Bluteau, 1712, p. 541). Trata-se de Lucas e Matheus, ambos pertencentes ao pintor Manoel da Costa Athaíde. Cf. Arquivo da Casa Setecentista/Mariana. Libelo cível, código 239, auto 5972, 2º ofício, 1826.

poupavam críticas aos trabalhos do artista. Elegeram um rol de nove problemas descritos pelos avaliadores após a entrega da obra na Irmandade do Rosário: “[...] os Louvados, Tenente Francisco Xavier Carneiro e João Lopes Masiel, por elles foi uniformemente dito a elle Ministro, que haviaio feito os devidos Exames na obra sobre que verssa a presente Causa” (ACSM, 1826, [sic]). Percebemos, nas alegações do pintor, que ele não seria apenas um conhecedor das artes, mas um profissional disputado, que também enfrentava críticas dos seus pares.

Os avaliadores finalizaram suas considerações deixando explícito que o trabalho “[...] he incontestavel achar-se a obra imperfeita, e que o Autor não cumprio da sua parte”. As trocas de acusações apresentadas no documento são importantes para conhecermos o universo artístico e as dinâmicas conflituosas das avaliações. Consideramos o último item dos avaliadores uma provocação a Manoel da Costa Athaíde, pois não o julgavam como perito das artes da pintura e buscaram textualmente deslegitimar seu trabalho na irmandade do Rosário em Mariana:

Ultimamente o nono, **que se estivesse a obra concluida na forma, que ensina a Arte**, valia o preço de hum conto, e quatrocentos mil reis; mas não está concluhida e por isso achámos não valer mais, que o preço de hum conto, cento, e cincoenta mil reis (ACSM, 2022, [sic], grifo nosso).

Entendemos que o termo “muito perito”, empregado pelo pintor, seria uma forma de exhibir seu lugar de prestígio em relação à sua capacidade técnica dos conhecimentos das artes, mas não foi assim que as testemunhas avaliaram seu trabalho. Os documentos retratam o cotidiano do artista, marcado por vaidades, disputas e acusações. Francisco Xavier Carneiro foi um importante personagem não apenas por rivalizar trabalhos, mas por apresentar habilidades do universo artístico para avaliar um artista reconhecido e com diversas demandas de trabalhos. Athaíde, por sua vez, ao se colocar como perito das artes, buscou se vincular a um rol de conhecimentos presentes entre os artistas, como a química, a matemática, a geometria, arquitetura e a física, no exercício de suas atividades. Poucos foram os artistas que podiam ser intitulados como mestres da pintura ou peritos da sua arte, e Athaíde alegava ter todos os atributos. Os avaliadores concluíram que, se a obra fosse feita sob a égide do “que ensina a Arte,” o seu preço valeria o que fora firmado no acordo. Mas, afinal, o que ensinavam as Artes no século XVIII e no século XIX para os artistas na Capitania de Minas?

No libelo, não podemos esquecer que a associação leiga do Rosário também não cumprira o ajuste feito com o entalhador Francisco Vieira Servas, que faleceu sem receber o pagamento de suas obras. Destaca-se, no libelo, a rivalidade entre os louvadores, pois foram acusados pelo réu de aceitarem suborno. A rivalidade entre Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Athaíde alcançou as arrematações de trabalho. O rival de Athaíde é uma pista para a compreensão do universo artístico e a acumulação de bens desses profissionais no Período Colonial. O acervo do artista Francisco Xavier Carneiro é um reflexo do que havia no período, de possibilidades de cânones artísticos que circularam no período.

Observamos, nos resquícios documentais do libelo civil de 1826, a citação dos moleques pela mesa do Rosário, que são os escravizados Lucas e Matheus, que atuaram com Manoel da Costa Athaíde e se destacaram entre os demais por auxiliarem os trabalhos do pintor. A atuação desses ajudantes indica-nos que o mestre artístico operava como um arrematador de trabalhos e definia a execução das atividades realizadas pelos ajudantes. Acreditamos que os mestres das pinturas observavam a obra como um todo e realizavam correções, promovendo ajustes pertinentes ao seu gosto. Por este motivo, analisaremos, no Capítulo 4, os elementos mais técnicos da pintura, tais como indicadores tridimensionais, ou seja, espaço e profundidade dos desenhos, contorno e tonalidade, escala dos objetos, escala humana, posição vertical do objeto no campo visual, indefinições e perda de foco, densidade e espaçamento das linhas das pinturas e outros (Canotilho, 2005; Montenegro, 1986).

Outro aspecto relacionado ao cotidiano dos artistas era a prática de alguns proprietários de deixarem os escravizados sob a custódia de um artista ou oficial mecânico para que aprendessem algum ofício e gerassem lucros com o seu trabalho para os donos. Segundo Araújo (2013), este tipo de escravizado seria o *escravo de ganho* ou aquele que trabalhava por uma jornada de trabalho. Ao final, repassava para o seu dono, de forma parcial ou integral, o valor pago por sua atividade. Os proprietários mais generosos permitiam que os escravos aprendessem uma atividade como forma de garantirem a sobrevivência, na falta do seu dono.

O período que os escravizados permaneciam sob a custódia dos artífices para o aprendizado dos pintores não é claro. No entanto, a relação entre aprendiz e mestre, expressa no raro documento – o libelo de João Batista de Figueiredo¹⁴⁹ –, fala-nos acerca

¹⁴⁹ Em 1771, João Batista de Figueiredo moveu um libelo em desfavor do seu “ex-mestre” Manoel Rabelo de Souza por ele não ser pintor, mas sim dourador (Alves, 1999).

do tempo necessário para a formação de pintor, ou seja, um período de seis anos para a formação de um aprendiz.

João Batista de Figueiredo, considerado como mestre de Manoel da Costa Athaíde, apresenta-nos uma relação conflituosa ao mover um libelo em desfavor do seu “ex-mestre” Manoel Rabelo de Souza. O documento apresenta o conturbado período do processo formativo de um aprendiz de pintor, sendo riquíssimo em detalhes do cotidiano dos artistas, o que nos ajuda a entender como eram as práticas e as relações estabelecidas. Meneses (2005, 2013) é quem nos apresenta as relações de convivência entre mestre e aprendiz, acolhidas nos canteiros de obras.

A descrição pormenorizada desse libelo descortina o fértil contexto histórico do Período Colonial dos proeminentes pintores do século XVIII. João Batista de Figueiredo acusou o réu Manoel Rabelo de Souza de não ser pintor, mas dourador¹⁵⁰, e que por isso o primeiro nada teria a lhe ensinar. Por sua vez, Manoel Rabelo de Souza acusou “o aprendiz” João Batista de Figueiredo de não cumprir suas obrigações nos ajustes feitos no contrato firmado com o pai já falecido. A documentação apresenta os conflitos e indícios qualificadores de mestres e aprendizes.

As divergências entre os pintores e aprendizes, apresentadas na publicação de Alves (1999), nos revelam como hierarquias e circunstâncias eram estabelecidas entre o aprendiz e o mestre. As obrigações contratuais e responsabilidades do mentor deveriam garantir não só o aprendizado, mas o abrigo, a alimentação e até as transgressões cometidas pelo aprendiz. As relações entre os pintores e seus aprendizes nem sempre eram amistosas, como apresentadas no libelo de João Batista de Figueiredo e descritas a seguir:

João Batista de Figueiredo relata que sua “fuga” do aprendizado que estava em curso com Manoel Rabelo de Souza se deu em razão deste não ser pintor e sim apenas mestre dourador; e, sendo assim, nada poderia lhe ensinar sobre a arte da pintura, porque **“ninguém pode ensinar o que não sabe”**. Ponto, aliás, consensual no depoimento das testemunhas, que afirmaram que Rabelo de Souza **“é só mestre dourador, não sabe coisa alguma da arte da pintura**, e nas obras que toma para si, por arrematação ou por ajuste, chama oficiais da arte de pintura e só administra as obras.” No entender de Figueiredo o réu enganou ao seu pai, ao tê-lo aceitado por aprendiz, pois não professava a arte de pintar (Alves, 1999, p. 36, grifos do autor).

A demarcação profissional entre os artífices bem como os contratos de aprendizagem, em Portugal, estabelecia que eles só poderiam ensinar o que praticavam;

¹⁵⁰ O dourador era o oficial responsável por “assentar folhas de ouro” (Bluteau, 1712–1728, v. 3, p. 198).

o contexto na América Portuguesa, no entanto, destoava dessa orientação, considerando que o artista Manoel Rabelo de Souza ensinava uma arte que não dominava, tendo sido, ainda, denunciado por um aprendiz e testemunhas. Na Capitania de Minas, esses contratos eram mais flexíveis, e a mobilidade dos artistas por diferentes localidades criava estratégias para não apresentarem as prerrogativas dos seus ofícios.

Segundo Martins (2017), os pintores mantinham privilégios fiscais, típicos das atividades liberais. Os artistas, por serem considerados praticantes da arte liberal, não precisavam retirar as cartas de exame nas câmaras das vilas para atuarem na localidade. Essa liberdade de trabalho dos artistas representava privilégios nos quesitos financeiro e social, por não sujeitar, à câmara e aos estatutos, os ofícios registrados e fiscalizados pelos funcionários desse órgão e o tempo gasto com a burocracia dos exames¹⁵¹.

O libelo movido por João Batista de Figueiredo contra Manoel Rabelo de Souza expõe publicamente o seu “ex-mestre”, referindo-se às habilidades e ao ambiente das vivências de quem se propunha viver das artes de pintar. A maioria dos pintores estava, na prática, em uma posição social relativamente dúbia na Capitania de Minas, porque muitos deles exerciam também a arte da pintura, embora o maior investimento de suas atividades fosse nas artes mecânicas. A conduta apresentada por Manoel Rabelo de Souza no exercício das artes liberais, nas Minas, demonstra que outros indivíduos também poderiam atuar como pintores sem que dominassem a técnica da pintura. Valendo-se de diferentes estratégias, esses homens se autointitulavam como pintores e buscavam investimento social, mas, na prática, não poderiam usufruir desse *status* privilegiado¹⁵².

Os atritos estão expressos nos documentos relativos aos pintores da Comarca do Rio das Mortes. Também aconteciam nas esferas de natureza jurídica e cartorial. Joaquim José da Natividade, por exemplo, buscou resolver a relação nada amistosa com seu genro (AETSJDR; IPHAN/MG, 1815)¹⁵³. A leitura do Auto de Querela movido por Cassemiro José da Silva Flores apresenta-nos, além da relação conflituosa das partes, o uso de suas patentes militares e testemunhas também do círculo militar.

[...] e de sua mulher Jesuina Onoria de Jesus de Seos Sogros o **Tenente Joaquim Jose da Natividade**, e Joaquina Candida de Jesus sem dolo malicia callunia ou má tenção e só sim por uzar do seu Direito e Justica (AETSJDR; IPHAN/MG, 1815, [sic]).

¹⁵¹ Martins (2017) apresenta em suas pesquisas somente dois oficiais de pintura, ambos de Vila Rica, que prestaram exames nas câmaras: Manuel Muniz dos Anjos, nos registros entre os anos de 1789 e 1802; e Alexandre Pinto de Miranda, nos registros de 1740.

¹⁵² Martins (2017, p. 106-107) e Araújo (2013).

¹⁵³ Vide Anexo B Termo de Abertura do Auto de Querela.

O pintor Joaquim José da Natividade utilizou seu prestígio social em busca de justiças para sua filha, acusada de adultério pelo marido. A baixa como militar no Serro Frio não impediu o pintor de referenciar o seu título com o objetivo de demonstrar a sua importância social em defesa da filha. É interessante notarmos como a acusação de adultério provocou a movimentação do artista, apresentando uma série de eventos pessoais que reforçavam o interesse de uma sociedade ligada a títulos e a objetos finos, os quais demonstravam o *status* privilegiado alcançado (AETSJDR; IPHAN/MG, 1815).

O registro do Auto de Querela de Natividade demonstra sua influência militar em São João del-Rei ao evidenciar sua condição de homem branco e tenente da 6ª Companhia do 1º Regimento da Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio. Embora a documentação de 1805 demonstre a baixa da patente como tenente no termo (IICT, 1800), ele ainda se apresentava com a patente militar. No caso de Joaquim José da Natividade, não há documentação que indique a sua passagem pela localidade em razão da ausência do pintor na Comarca do Serro Frio. Na documentação cartorial, entre 1815 e 1820, o pintor ainda mencionou a titulação durante sua presença na Vila de São João del-Rei (IICT, 1805, Caixa: 174 doc: 45).

Por solicitação de justiça em desfavor de Casseiro José da Silva Flores, Alferes de Ordenanças, e seguindo a descrição do registro de furto, o genro foi acusado de subtrair joias de ouro, prata e pedras de crisólitas¹⁵⁴ da mulher do pintor, além de tecidos finos. Nos rastros documentais deixados em 1819, na localidade de São João del-Rei, Joaquina Cândida de Jesus, concubina de Joaquim José da Natividade, acusou o genro Casseiro de ter:

[...] furtado um rosário de ouro, um par de brincos de crisólitas em prata, um par de bixas de ouro, uma memória de ouro com pedras escuras, sete fios aljófares pérola, um lenço de seda furta-cores de amarelo e encarnado, xale inglês encarnado e matizado, tudo no valor de 44 mil e 990 réis (AETSJDR/IPHAN, 1819).

Nessa passagem documental, o artista e sua mulher, na Vila de São João del-Rei, reclamaram pelos bens no processo judicial, em que se revelam as posses familiares oriundas do trabalho como pintor e a tentativa de aproximação com as elites, ostentando esses bens. Embora fosse um artista que circulava por diversas localidades, e apesar dos

¹⁵⁴ As crisólitas são pedras que muito se assemelham, quando brancas, aos diamantes, mas que, apesar de montadas em prata, receberam pequenas guarnições de pérolas de ouro enfileiradas e de pequeno tamanho (Azevedo, 2014).

poucos rastros documentais, os ganhos advindos da arrematação de suas pinturas e que se materializaram em doações aos seus familiares foram registrados. A indicação de bens aparece em uma documentação de doação feita à sua filha natural, Jesuína Onória de Jesus, onde se lê que a “Escripttura de Doação que fez o obtorgante o Tenente Joaquim Joze da Natividade a a [repetiu mesmo] Obtorgada Donna Jesuina Onoria de Jezus como abaixo se declara” (AETSJDR/IPHAN, 1815, [sic]). O documento do escritório do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em São João del-Rei, registra a doação de um cavalo e escravos.

O Auto de Querela é um documento que revela, por vias jurídicas, o acúmulo de bens materializados do artista em doações feitas à sua concubina e à sua filha. A execução de trabalhos artísticos não lhe trouxe apenas a titulação de militar, mas também a posse de objetos finos, que naquele período serviam como ostentação em uma sociedade ávida por demarcar espaço social. Joaquim José da Natividade seguiu o rito social de acumulação dos bens. O Auto de Querela é um documento revelador da condição econômica do pintor e da sua articulação em resolver conflitos.

Alguns indícios referentes à condição social do pintor são apontados no pedido de justiça à sua concubina. No relato, presume-se que o artista tinha um *status* social privilegiado por ser um praticante da arte liberal da pintura e ter patente militar. A aquisição de bens de luxo é um dos indicativos apresentados em documentos em que se acham termos como “estado do meio”, caracterizado por grupo de homens “[...] letrados, com participação nas principais associações leigas, ostentando armas, patentes militares, roupas de luxo e acessórios em metal nobre” (Martins, 2017, p. 109). Utilizando estratégias de reconhecimento social, Joaquim José da Natividade não só adquiriu bens para que sua concubina os ostentasse na sociedade, mas alcançou um posto militar, a filiação em associações religiosas leigas e até concedeu doações às instituições religiosas para marcar seu espaço na Comarca do Rio das Mortes.

3.4 Os cânones artísticos na trajetória dos pintores

A vinda da família real para a colônia trouxe benefícios para as artes, pois D. João VI criou, via decreto real, a Escola Real de Saberes, Artes e Ofícios, em 12 de agosto de 1816, na cidade do Rio de Janeiro. Araújo (2007) e Campos (2005) descrevem tal passagem, com a ambientação da nova instituição fundada em terras coloniais com o

objetivo de formar indivíduos qualificados para a administração do Estado nos campos da agricultura, mineralogia, indústria e comércio.

Manoel da Costa Athaíde, possivelmente já ciente do decreto real, registrou uma petição à Coroa para a fundação de uma escola de pinturas nas Gerais. No seu pedido, o artista registrou os atributos necessários para um professor das artes e as competências para o exercício na cidade de Mariana. A solicitação nunca foi respondida ao pintor; entretanto, ela nos revela importantes cânones artísticos que um mestre da pintura deveria dominar para o ensino da pintura no século XVIII e século XIX, como mostra a sua argumentação:

[...] Ninguém melhor que Vossa Majestade Real [sabe] quanto é útil a **Arte do Desenho e Ar[quitetura Civil], e Militar e da Pintura**: e que haja neste novo [Mundo], principalmente nesta Capitania de Minas [Gerais entre] a mocidade homens hábeis de admirável esfera [que desejam] o estudo e praxe do risco das **Cartas Geográficas, [e Topográficas]; no Desenho e Pintura dos animais, plantas, aves e outros produtos da Natureza**: Por isso [...] representa Manoel da Costa Athaíde **professor das artes sobreditas** [...] se digne Vossa Majestade Real criar mais este ramo de instrução na sobredita cidade Mariana [...] (Minas Gerais, [1818]/2014, p. 308-310, grifo nosso)¹⁵⁵.

A documentação não é apenas um pedido à monarquia, mas trata-se de um rico relato que anuncia os cânones artísticos presentes no ambiente do século XVIII e do início do século XIX. Na solicitação, Manoel da Costa Athaíde relembrou ao monarca a importância das representações cartográficas para o reino. As cartas geográficas e topográficas eram importantes pois continham informações precisas no tocante às descobertas do reino, como instrumento de segurança dos viajantes. O pintor de Mariana projetou a arquitetura de retábulos, o que o aproxima de conhecimentos relacionados à arquitetura civil.

No registro datado de 29 de abril de 1818, que revela a maturidade artística da sua trajetória, Athaíde já contava aproximadamente 56 anos. A descrição documental, ao mencionar a arte do desenho e da pintura, permite-nos pensar que as representações de paisagens, das aves, dos animais e das plantas exigiam conhecimentos técnico-artísticos com a finalidade de criar ilusões de ótica. Podemos deduzir que era um trabalho de rigor

¹⁵⁵ APM/SC. Originais de Ordens Régias e Avisos. SC-375, rolo-88. Transcrição de Igor Silva. A leitura dos originais foi feita para confrontar com a transcrição de Ivo Porto de Menezes em 1965, a qual mantivemos. Adicionamos colchetes às palavras que estão ilegíveis no texto original. Presumimos que o pesquisador, na década de 1960, teve acesso aos documentos em bom estado de conservação, o que permitiu fazer a leitura integral do suporte. Atualmente, os registros de Manoel da Costa Athaíde encontram-se disponíveis no portal do Arquivo Público Mineiro, e o Códice 377 foi alterado para 375.

tridimensional, empregado para criar detalhes realísticos, como elementos de claro e escuro, imagens em movimento e profundidade e desenhos com alto grau de realidade.

É preciso reiterar que Manoel da Costa Athaíde se apresentava como Professor das Artes da Arquitetura Civil e Militar, mas não tinha autorização Régia para ser professor de artes. No contrato de decoração para a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, o artista projetou o retábulo da irmandade, o que exigiria de um artista conhecimentos de arquitetura. É um testemunho que reúne a compreensão dos saberes do artista, que estavam além da pintura, da talha e dos objetos. Destacamos, também, o domínio nas Artes Militares, ou seja, saberes teóricos e práticos das engenharias, fortificações e matemáticas. Como já mencionamos, a Capitania de Minas não recebeu ordenanças militares ligadas a esses conhecimentos, mas presumimos que os saberes dessas artes estavam presentes no cotidiano do artista, ao ponto de serem documentados.

Manoel Caetano Machado, escrivão do feito, atestou que Manoel da Costa Athaíde “[...] eh Professor das Artes de Architectura e Pintura, tendo dado bastantes provas [...]” (Minas Gerais, 2014) da sua capacidade, não apenas de executar, mas capacidade de explicar e instruir os que quisessem se aproveitar daquela arte. É um registro documental que nos permite explorar tanto os saberes que o artista alegava dominar como os saberes disponíveis no século XVIII e século XIX. Pressupomos que o aprendizado de vários saberes, mencionados pelo pintor Manoel da Costa Athaíde, surgiu das primeiras instruções de pintura no seu ambiente familiar e da formação dos saberes militares do seu pai. Tanto os saberes cartográficos quanto os arquitetônicos adquiridos estão associados às relações estabelecidas junto às ordenanças, através do acesso à literatura, seja pelo ver ou ouvir ou mediante empréstimo de livros.

O conhecimento dos saberes também foi observado em teses e dissertações que analisaram a trajetória do pintor Francisco Xavier Carneiro. Felisberto (2018), Martins (2013) e Santiago (2009) indicam, nas fontes documentais, importantes caminhos dos cânones artísticos dos pintores.

O testamento do pintor Francisco Xavier Carneiro apresenta-nos bens diversificados, inclusive dois escravizados que foram arrolados como de sua propriedade no testamento e inventário *post mortem*. Constatamos a presença de sete livros, dentre eles, o *Tratado de ciência das sombras relativas ao desenho*, de Dupain (1794) (Anexo C – A autuação). O livro, de caráter prático, ensinava o sombreamento de desenhos aos aprendizes da pintura. O *Segredo das Artes da Pintura* e livros de caráter religioso

aparecem no inventário do artista, indicando os cânones artísticos da época, os quais despertavam o seu interesse nessas aquisições.

Item Sete livros a saber profecia de Izaias, Eva, e Ave a sciencia das sombras relativas ao dezenho, Segredo necessario para as artes da pintura, Orthografia portuguesa vistose avaliados pelos ditos Louvados em[?]três mil reis [...] (ACSM, 1840, [sic]).

Embora Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Athaíde apresentem indícios de conhecimentos advindos dos livros, esses saberes foram adquiridos também por outras vias, conforme apresentado no Capítulo 2, referente à circulação dos livros. A troca de informações e saberes acontecia com a equipe de trabalho do pintor; a visualização dos conhecimentos contidos nos livros e gravuras também é fator importante a ser considerado quando se trata da circulação dos saberes naquele contexto.

A análise das influências dos artistas revela mais que um estilo, mas o que empregavam em suas pinturas, ou seja, os saberes expressos pelo método da perspectiva passavam também por um conhecimento empírico. A circulação dos pintores entre as vilas, por exemplo, foi responsável pela troca de saberes e indica que, movidos pela necessidade, adaptaram o método da perspectiva, uma vez que muitos deles não dominavam a compreensão dos tratados de pintura da Europa. Tal análise está detalhada no Capítulo 2 da circulação dos saberes na América Portuguesa, especialmente dos impressos circulantes entre os pintores.

No presente capítulo, apresentamos alguns aspectos do cotidiano das trajetórias dos pintores. Cada indivíduo, dentro de suas possibilidades e interesses, realizou investimentos não só na prática de suas atividades como na aquisição de conhecimentos, valendo-se de outras estratégias de acesso aos saberes que circulavam na época. O investimento nas relações sociais também foi um importante componente que permitiu aos mestres pintores arrematarem contratos de pintura nas vilas por onde transitaram.

Os conflitos sociais apresentados em documentos são os principais indicativos que demonstram as fragilidades, os vínculos sociais e o conhecimento da técnica da pintura. O pintor marianense Manoel da Costa Athaíde demonstrou, nos processos judiciais, a sua capacidade técnica, seus vínculos sociais, suas fragilidades e os argumentos em defesa da destreza da sua arte de pintar.

Os libelos e processos judiciais analisados revelam indicativos das estruturas das atividades dos pintores, o domínio da técnica e o contraditório das acusações que

recebiam. Tais documentos apresentam importantes pistas sobre as práticas educativas e a capacidade de articulação, ao apresentarem que os artistas pautavam seus trabalhos sob os preceitos dos cânones artísticos de sua profissão, como o fez Manoel da Costa Athaide diante do libelo contra a Igreja do Rosário em Mariana. Joaquim José da Natividade também demonstrou suas forças políticas e militares ao acionar a justiça em prol da honra familiar e dos bens furtados de sua concubina.

O artista da Vila de São José, Manoel Victor de Jesus, não deixou muitos rastros da sua vida pessoal, mas demonstrou o seu interesse por alcançar patentes militares e reconhecimento como mestre da pintura na Vila de São José. Dedicamo-nos neste capítulo a apresentar a trajetória do pintor na sua rarefeita documentação. Acreditamos que a localização de novos documentos revele que o pintor executou obras além das Vilas de São José e São João del-Rei; e, para isto, os trabalhos de pesquisadores e as novas tecnologias podem auxiliar na descoberta de novas atribuições desse pintor da Comarca do Rio das Mortes.

Os indícios da distinção social alcançada pelos artistas liberais vão além do simbólico e alcançam o “estado do meio” em uma sociedade colonial vislumbrada pelo enriquecimento. No cotidiano, como exemplo, essa condição os distanciava do estigma de trabalhos manuais, que eram executados, na sua maioria, por escravizados ajudantes. A discrição na vida pessoal ou tentativa de apagamento da história não deixou que Manoel Victor de Jesus perdesse o brilho, pois legou importantes representações que cobrem telas e os forros das associações religiosas leigas de Nossa Senhora da Penha e de Nossa Senhora das Mercês Crioula. As pinturas dos artistas, os livros e a circulação dos saberes serão objeto de nossas considerações no próximo capítulo.

CAP. IV

PROJETANDO A ILUSÃO E
O ENGANO NOS CÉUS:
análise matemática como um processo cultural
entre a circulação dos saberes e os
eventos educativos na Capitania do ouro



“Debaixo dos preceitos das artes, professei a arte de pintar”¹⁵⁶

Manoel da Costa Athaide

4 PROJETANDO A ILUSÃO E O ENGANO NOS CÉUS: A ANÁLISE MATEMÁTICA COMO UM PROCESSO CULTURAL ENTRE A CIRCULAÇÃO DOS SABERES E OS EVENTOS EDUCATIVOS NA CAPITANIA DO OURO

Neste capítulo, apresentamos uma proposta de análise matemática dos tetos pintados e alguns recursos geométricos com discussões teóricas e técnicas sobre a perspectiva¹⁵⁷ nos séculos XVIII e XIX, na Capitania do ouro. Os artistas das Gerais que analisamos não basearam seus trabalhos exclusivamente em um processo de seguir à risca informações contidas nos tratados de pintura, mas utilizaram soluções criativas elaboradas em oficinas na tentativa de ultrapassar todas as dificuldades que porventura encontrassem. Como afirma Gropius (1977),

O ensinável consiste em demonstrar a influência que luz, espaço, proporção, forma e cor exercem sobre a psique humana (...) Todo o principiante precisa aprender primeiro a ver. Precisa conhecer o efeito das ilusões óticas da influência psicológica de formas, cores e texturas, de contrastes e de direção, tensão e repouso; e precisa compreender o significado daquilo que chamamos escala humana (Gropius, 1977, p. 43, grifo nosso)¹⁵⁸.

O ato de desenhar, colorir e pintar não expressa a complexidade de conceitos matemáticos escondidos sob a beleza da arte. Propomos explicar detalhes ocultos ao olhar dos admiradores que não conhecem os métodos da pintura. Priorizamos análises dos saberes e fazeres matemáticos, em três trajetórias artísticas ainda pouco estudadas sob este aspecto. Os pintores Manoel da Costa Athaide, Joaquim José da Natividade e Manoel Victor de Jesus percorreram longas distâncias na Capitania de Minas Gerais para representar a ilusão e o engano nos tetos das igrejas católicas.

¹⁵⁶ Frase utilizada pelo pintor Manoel da Costa Athaide, em sua defesa, no libelo movido pela Igreja do Rosário em Mariana. Uma possível interpretação dessa expressão é que o pintor buscava apresentar no plano social o seu domínio dos cânones artísticos vigentes no período. Doc. nº 59, f. 18, 24v e 34v. (Campos, 2007, p. 199).

¹⁵⁷ Segundo o *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, de Francisco de Assis Rodrigues, o conceito de perspectiva é: “Ver perfeitamente, arte que ensina representar sobre uma superficie plana os objectos na distância e muito porque apparecem a vista: a perspectiva divide-se em especulativa e prática, e esta em linear e aérea: a linear tem por fim representar as formas dos objectos, e a aérea as degradações das cores nas suas superficies. Uma e outra são indispensáveis aos artistas, principalmente aos pintores e architectos” (Rodrigues, 1875, p. 293).

¹⁵⁸ Gropius (1977). Ver também Bertucci (2017) e Beltran (2002).

Os recursos foram alcançados com a matemática prática e vivenciados em trocas de experiências pelo ver, ouvir e praticar métodos auxiliares conhecidos na práxis, mas que foram teoricamente formalizados pela Geometria Descritiva no século XIX. Naquele período, os saberes foram utilizados na interseção da teoria e do conjunto de conhecimentos adquiridos pela experiência, criando uma tridimensionalidade única em superfícies bidimensionais, na tela de um quadro ou em tetos de madeira. Diversos detalhes das pinturas criaram a sensação de profundidade e elementos fictícios que parecem reais.

Nesse contexto, é significativo contar com as diferentes pesquisas de Argan (2004), Baxandall (2006), Belting (2012), Burke (2004), Flores (2003), Fumikazu (2008, 2014), Ginzburg (2001, 2010, 2014), Grombich (2012), Mello (1996, 1998, 2013, 2014, 2018) e Reis (2006, 2011), que abordaram as análises das imagens e discutiram os padrões de construção da ilusão e do engano e as relações de complexidades das imagens no âmbito sociocultural, religioso e da história da arte.

As pinturas projetadas nos tetos das igrejas fizeram parte da estratégia de evangelização da Igreja Católica para difundir sua doutrina e influenciar o comportamento dos fiéis. As pinturas, além de retratarem os santos e as cenas bíblicas, criam a ilusão de falsa arquitetura que dinamiza o espaço interno dos edifícios, possibilitando uma complexa dinâmica retórica e persuasiva nos fiéis.

Diante disso, os estudos dos tetos pintados em Minas Gerais não podem estar vinculados a uma proposta temporal específica, pois os conhecimentos estão em grande parte situados entre os séculos XVIII e XIX, em locais específicos e por uma gama de diferentes artistas. Assim, o nosso foco concentrar-se-á apenas em três pintores na tentativa de identificar as particularidades destas trajetórias e os deslocamentos realizados por estes indivíduos para realizar seus trabalhos. Cada um deles usou de metodologias distintas na produção de ilusão perspéctica, e essas soluções ainda são pouco estudadas e conhecidas.

A proposta é tentar recompor esse processo associado às dinâmicas dos conhecimentos difundidos em Minas Gerais a partir da presença dos textos, como os tratados de arquitetura e perspectiva. Nesse caso, os componentes culturais e as experiências práticas de cada pintor direcionam a sua construção ilusionista daquilo que

pode ser realizado sob este ponto de vista. O engano sempre acontece, mas o processo pode se refletir na dinâmica produtiva particularizada¹⁵⁹.

Os conhecimentos que surgiram a partir de trabalhos específicos na Capitania podem explicar alguns saberes que circulavam nas Gerais e que poderiam fazer parte do processo operativo desses pintores: o processo perspéctico que despertou o interesse de diversos artistas desenvolvendo diferentes dinâmicas culturais e gerando mais questões do que apresentando soluções.

Para as análises das imagens, abordamos as proposições das pesquisas de Flores (2003, 2010) no tocante às formas de olhar para as pinturas. Para uma leitura da História da Arte e de algumas questões da Matemática, utilizamos as reflexões de Baxandall (2006), apresentadas no seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, cujo propósito é descrever a complexidade das pinturas em imagens e palavras sob o ponto de vista das interpretações que cada observador faz ao contemplar uma arte pictórica.

A integração entre imagens e palavras torna-se um caminho possível para refletirmos e analisarmos a arte pictórica. E para tal, a descrição de alguns conceitos é decisiva para analisarmos a circulação dos saberes desenvolvidos por cada artista, pois esses conceitos nos indicam caminhos que facilitam a compreensão dos tetos, que apresentam bastidores de ilusões e do engano.

O ponto central aqui é estudar esses espaços perspécticos a partir de indicadores de profundidade. As formas arquitetônicas associadas a uma metodologia cromática são um ponto central que devemos sempre ter em mente. A volumetria, associada ao cromatismo e ao efeito da sombra, são parte de um sistema de engano especial que os artistas conheciam bem. Os estudos de Mello (2013), Santos (2014) e Trindade (2008) ajudaram-nos a compreender como a teoria da perspectiva e da geometria estão presentes nas pinturas ilusionistas. As propostas destes e de outros estudos sobre a pintura perspéctica colocaram-nos diante da construção de métodos da pintura que possibilitam discutir um pouco mais sobre a composição de cenas, a distribuição do espaço e a integração entre a arquitetura pintada e as figuras em escorço.

¹⁵⁹ Para os saberes dos artistas, recorreremos aos escritos de Chartier (1990) sobre a apropriação como um ponto de articulação entre o mundo dos impressos e o dos artistas. Os saberes empregados nas pinturas colocam-se necessariamente como as teorias impressas foram compreendidas por cada pintor, seja pela leitura ou pelo ver e ouvir, isto é, a maneira como esses escritos afetaram esses ouvintes/leitores e os conduziram a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo (Chartier, 1990, p. 24).

De acordo com Blanchet (2019), a geometria trata das formas, das linhas e de suas relações, que são descobertas através de desenhos feitos com instrumentos, como régua ou compassos. O campo de atuação da álgebra ocupa-se com a relação entre ideias, que podem ser compreendidas como princípios lógicos, como o da não contradição, ou equações que expressam verdades matemáticas e as proporções médias. A contribuição dessa mudança acontece na obra matemática de René Descartes, que possibilitou unir esses dois campos da matemática e sintetizar os fenômenos da natureza expressos por fórmulas. A perspectiva utiliza métodos da geometria e da álgebra para criar representações artificiais, calculadas e medidas, para ganhar indícios de uma construção real. Dessa forma, é possível compreendermos que existem, nas pinturas, conceitos matemáticos envolvidos e relações geométricas utilizadas de diferentes formas com o intuito de manipular o olhar por meio de diferentes recursos. Estes conhecimentos teóricos utilizados por arquitetos, matemáticos e artistas foram integrados à pintura com o tratado do arquiteto italiano Leon Battista Alberti no século XV. Esses profissionais, ao reunirem regras para a elaboração de desenhos que ganharam efeitos de profundidade e alto grau de realismo utilizando as regras matemáticas, acabaram desenvolvendo as regras da perspectiva.

Para analisar os indicadores de profundidade das pinturas, incluímos os estudos propostos por Carlevaris (2011)¹⁶⁰, que são recursos utilizados por diferentes profissionais ao buscarem marcar, no espaço do papel ou de um quadro, “[...] traços de retas, formas, texturas e tonalidades das imagens em uma superfície plana bidimensional” (Ching *et al.*, 2001). A perspectiva, como veremos adiante, é um método transformador que se baseia em teorias geométricas para representar elementos arquitetônicos fictícios¹⁶¹ de forma racional e reproduzível, conferindo objetividade artística à obra.

As análises específicas, pautadas em tendências historiográficas da arte como as de Panofsky (1980, p. 15), nos dizem que: “[...] o estudo sobre a perspectiva anula, em certa medida, esta distinção, precisamente, por tratar a perspectiva como tema de fundo.” A perspectiva não foi capaz de descrever o mundo com exatidão, mas se tornou um promissor tema de estudo da história da arte que trouxe novas formas de descrever o

¹⁶⁰ Carlevaris (2011, p. 21-30).

¹⁶¹ Segundo Baldinucci (1681), a quadratura é um tipo de pintura que cria a ilusão de continuidade entre a arquitetura real e a representada na superfície plana e bidimensional da parede ou do teto. Para isso, utiliza-se a técnica da perspectiva, que permite reproduzir as estruturas arquitetônicas com fidelidade e profundidade.

mundo segundo o processo racional e passível de repetição, ou como passagem da objetividade artística para o campo do fenomenal.

Uma forma de evidenciar a importância da circulação dos saberes na Capitania de Minas é analisar o contexto das pinturas ilusionistas que foram produzidas. Elas possuem particularidades que refletem as condições geoculturais da região e as adaptações dos métodos baseados em gravuras europeias, com o objetivo de criar a ilusão. Além disso, essas pinturas tridimensionais demonstram como os saberes e a arte se manifestaram nas práticas locais e como o conhecimento foi recebido. Nesse sentido, de acordo com Livingstone (2003),

As culturas regionais apropriaram-se do conhecimento de maneira diferente, de acordo com seu senso de autocompreensão, e deram-lhe diferentes usos. O próprio significado de uma determinada teoria ou texto científico mudou de um lugar para outro (Livingstone, 2003, p. 89)¹⁶².

O uso da teoria da perspectiva desenvolvido na América Portuguesa ganhou ingredientes únicos mesclando os diferentes ensinamentos praticados nas oficinas dos artistas, que buscavam codificar o espaço de visibilidade nos tetos pintados¹⁶³. A perspectiva possui regras de caráter universal, mas revestiu-se da cultura local e outros aspectos ligados à óptica e às matemáticas entre os séculos XVIII e XIX.

Dessa forma, apresentamos algumas mesclas de possibilidades e a complexidade das pinturas, tornando-as um desafio permanente ao espectador que busca olhar para além da simbologia religiosa e a série de significados que estão presentes nas obras.

Para compor o espectro de análises dos tetos pintados, observamos as soluções geométricas empregadas pelos pintores em relação ao uso dos elementos da geometria plana, na projeção geométrica, na estrutura espacial e na tridimensionalidade de colunas. Não é nosso objetivo discutir a historicidade da perspectiva, tema para uma outra proposta de trabalho; mas alguns aspectos do desenvolvimento do ilusionismo surgem para discutirmos alguns argumentos. A perspectiva é tema de estudo de outros campos dos

¹⁶² “Regional cultures have appropriated scientific knowledge differently according to their sense of self-understanding and put it to different uses. The very meaning of a particular scientific theory or text has shifted from one place to another. Indeed, scientific inquiry itself has signified different things in different regional environments” (tradução nossa).

¹⁶³ Segundo (Panofsky, 1980, p. 65), coube aos italianos a criação do espaço elevado nos seus afrescos pintados em tetos. Nesta tríade quanto à forma de representação, ou espaço elevado, espaço próximo e espaço público, exprime-se a noção segundo a qual, numa representação artística, o espaço é determinado pelo sujeito.

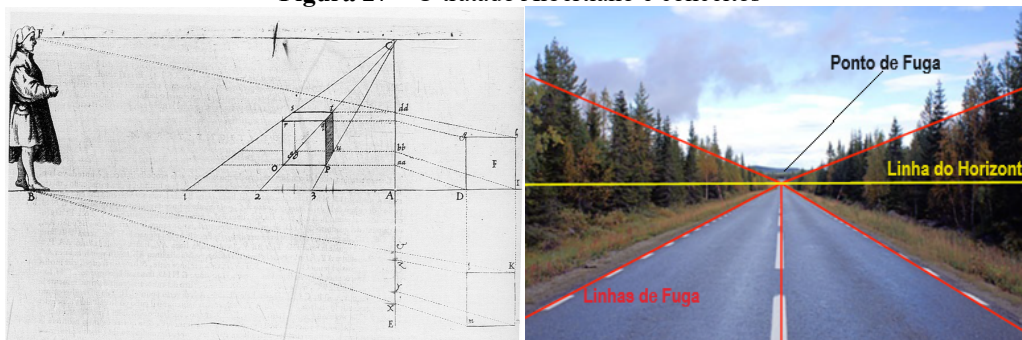
saberes, sendo analisada pela física, a matemática e a psicologia; isso nos levou, portanto, a fazermos este recorte.

É importante frisar que a perspectiva é um método de representação fundamental para o entendimento da decoração ilusionista em todo o espaço colonial na América Portuguesa, não apenas na própria construção espacial como também na relação com o espaço interno dos edifícios e sua dinâmica com a figuração. Toda pintura que simula efeitos arquitetônicos ilusionistas tem como ponto inicial os indicadores de profundidade, a construção dos volumes e a proposta de luz, sombra e cromatismo. O efeito cromático é um dos pontos mais essenciais na decoração ilusionista. A sombra e a luz permitem que os efeitos de volumetria nos tetos de Minas sejam bem estruturados.

Algumas propostas teóricas tratam desse tema desde o século XV, como por exemplo, o tratado de Pintura de Alberti, de 1435, sendo um dos primeiros tratados a formalizar os conhecimentos geométricos da pintura criando um código base para corrigir a imagem desfocada e praticamente sem definição da câmera escura. Essa função de código base foi ocupada por essa perspectiva num sistema de projeções geométricas que representavam as relações tridimensionais num plano bidimensional. As regras para alcançar a tridimensionalidade iniciavam-se com a utilização de um único ponto de fuga (P.F.) de perspectiva linear, em que as linhas paralelas convergiam a esse ponto que atinge a Linha do Horizonte (L.H.).

O método Albertiano, criado com o auxílio da geometria (régua e compasso) e da óptica de Euclides (cones visuais), foi amplamente utilizado na arte ocidental pelo seu caráter mais acessível e por introduzir novos padrões de desenhar através da representação do espaço tridimensional.

Figura 27 – O tratado Albertiano e conceitos



Fonte: Danti (1583, p. 85).

À direita: exemplificação prática da perspectiva em uma estrada.

As linhas de fuga são linhas imaginárias que partem de um ponto de vista e convergem para um ponto central, representando a distância entre os olhos do observador e o infinito. A linha do horizonte é a linha que separa o céu da terra, e coincide com o nível dos olhos do observador. Esses conceitos são fundamentais para a construção da perspectiva¹⁶⁴ linear, que é uma técnica de representação tridimensional em uma superfície bidimensional.

Alguns dos principais teóricos da perspectiva linear estão presentes desde a Roma Antiga até a codificação da perspectiva a partir da produção dos conhecimentos ilusórios de Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi e Leonardo da Vinci, para definir a concepção de visão e espaço percebidos (Argan, 1992; Gombrich, 2012; Saito, 2014).

4.1 O ilusionismo na Capitania de Minas: três artistas e as apropriações dos saberes

A pintura ilusionista utiliza o método da perspectiva para criar a ilusão de profundidade e realismo na elaboração de efeitos ópticos. Os artistas precisavam dominar métodos específicos, que envolviam os conhecimentos práticos do desenho, da geometria e da matemática. Definindo em linhas gerais o que é geometria, esclarecemos que se trata de um campo da matemática que estuda as formas, as medidas e as posições dos objetos no espaço e com o uso da perspectiva, que representa geometricamente as imagens em superfícies planas ou curvas. Os artistas da Capitania sabiam, de forma intuitiva, organizar os elementos da cena na superfície, respeitando as noções de matemática e geometria nesses trabalhos. Estes recursos serão necessários também para compreendermos como o espaço físico se integrava ao espaço simbólico para compor o lugar de passagem e conectar-se ao divino.

Para a meditação do fiel, a associação religiosa leiga escolhia um santo de devoção, e, a partir dele, criava-se toda uma proposta de narrativa para percorrer os espaços da igreja. O teto pintado narrava uma passagem bíblica, com elementos significativos que descreviam a história do santo devoto, passando pela nave da igreja e quadro laterais e alcançando a capela-mor e o coroamento (Campos, 2006).

¹⁶⁴ Segundo Hamou (1995), o termo perspectiva era a tradução latina para o termo grego *optiké*, que significava visão direta ou distinta, aquele que, para os gregos, desvelava as coisas. Assim, os tratados antigos e medievais sobre a visão recebiam a designação de perspectiva que, até o século XVII, parece ter coexistido com aquele termo que nomeava a técnica pictórica.

Escolhemos quatro tetos pintados, mas de três artistas que expressam os conhecimentos da arte da pintura em Minas Gerais. O primeiro teto está localizado na Igreja São Francisco de Assis, em Vila Rica, obra do pintor Manoel da Costa Athaíde. Os demais se encontram na Comarca do Rio das Mortes: a pintura de Joaquim José da Natividade, na Igreja de São Miguel Arcângelo do Cajuru; e as pinturas de Manoel Victor de Jesus, na Vila de São José.

As pinturas da Capitania de Minas orientaram-se pelo estilo Barroco¹⁶⁵. Trata-se de um período que se estendeu de 1595 a 1680 na Europa, sendo um estilo em que as representações de imagens e peças sacras visavam persuadir os fiéis no tocante à experiência de fé (Baeta, 2014). Este conjunto de tendências usava o artifício da imaginação e fantasia, da dramatização e teatralização presentes nas esculturas e pinturas. Chegando tardiamente na Capitania nos séculos XVIII e XIX, revelou-se uma potente ferramenta para construir os discursos e interesses do Estado e da Igreja, bem como para garantir o seu poderio. Nesse sentido, o barroco não se limitava a um estilo artístico, mas abrangia também um modo de pensar e agir que refletia as contradições e os conflitos da época.

O discurso barroco não se limitava a expressar o conflito entre diferentes indivíduos, mas também revelava a complexidade e a contradição que podem habitar o mesmo ser. Assim, o Barroco foi marcado pela coexistência de tendências opostas ou divergentes, como o tradicional e o inovador, o conservador e o rebelde, o verdadeiro e o dissimulado, o prudente e o louco, o sensual e o místico, o supersticioso e o racional, o austero e o consumista, do direito natural à exaltação do poder absoluto. Essa pluralidade de comportamentos e valores pode ser observada na cultura e na realidade do mundo barroco, que nasce da ruptura e das transformações das regras das artes (Villari, 1995).

O nosso propósito não é reconstituir um panorama histórico do período em questão, mas descrever alguns aspectos do quadro de sensibilidades particulares expressas através das artes pintadas. Os séculos XVIII e XIX foram fortemente criativos e cheios de novidades para a Capitania de Minas, que recebeu modelos europeus de gravuras que criaram significados nas pinturas elaboradas nas igrejas de Minas – pinturas estas usadas com valor instrumental para a pregação religiosa aos observadores que apreciavam a ilusão das imagens.

¹⁶⁵ Barroco significa pérola de esfericidade imperfeita e irregular, caracterizando a produção artística e cultural da Europa dos fins do século XVI até o primeiro quartel do século XVIII (Baeta, 2012; Campos, 2006).

A pintura é uma forma de arte que utiliza a superfície bidimensional para criar a ilusão de tridimensionalidade. Para isso, os artistas empregam diferentes métodos que exploram as relações entre luz, sombra, cor, forma e espaço. Nesta tese, iremos analisar alguns desses métodos, como a anamorfose, a perspectiva, os indicadores de profundidade, o escorçamento dos objetos e os sistemas mono e polifocal. Esses métodos permitiram aos pintores manipularem a percepção do observador e criarem efeitos visuais surpreendentes e variados.

A anamorfose foi uma técnica usada no período, capaz de persuadir o fiel com seus efeitos de ilusão, perspectiva e movimento. Este gênero pictórico foi empregado nas pinturas e obras sacras do estilo barroco dos séculos XVII e XVIII na América Portuguesa, reforçando a retórica dos sermões. A sua representação consiste em projetar uma deformação da forma ou da realidade sobre uma superfície perpendicular à visão. Esse recurso artístico expressava a complexidade, a contradição e a ambiguidade da realidade colonial, que era marcada por conflitos sociais, religiosos e culturais. Assim, a anamorfose e o estilo barroco se relacionavam como formas de representar a instabilidade e a diversidade do mundo colonial.

No caso das imagens em tetos abobadados, o ponto de vista adequado coincide com o centro da superfície, e por isso é necessário que o observador se desloque muito para perceber a imagem corretamente. O observador dessas imagens é levado a experimentar os efeitos e sentimentos de surpresa, de maravilha e perturbação, até que a revelação se recomponha em uma imagem sem distorções (Reis, 2006, p. 534-537).

O uso de anamorfozes por alguns artistas foi uma escolha artística deliberada que buscava criar efeitos de distorção ou deformação da realidade. Essa técnica provocava uma sensação de estranhamento ou desconforto no observador, que via as imagens distorcidas ou deformadas. As anamorfozes eram elaboradas na confluência de outros métodos e se baseavam na perspectiva para criar ilusões ópticas nas pinturas.

Figura 28 – Exemplo das distorções anamórficas



Fonte: Fotos de Eduardo Gontijo e Magno Morais Mello (2017).

A quadratura observada em diferentes pontos de observação e suas deformações anamórficas nas colunas na Igreja São Francisco de Assis, Vila Rica.

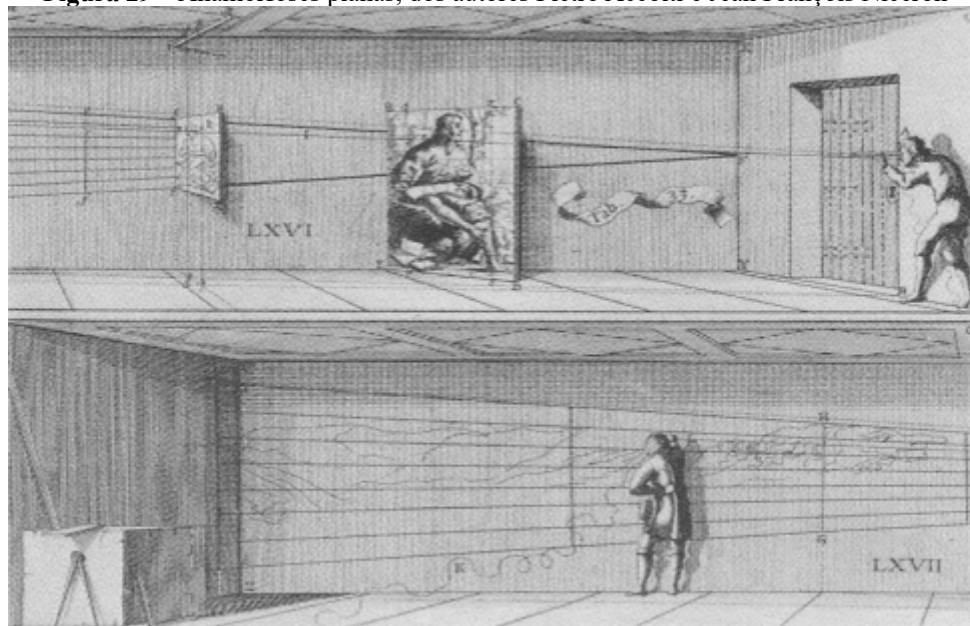
A produção das anamorfozes, ou transformações, acontece no jogo entre a óptica¹⁶⁶ e a perspectiva. De um determinado ângulo, a pintura revela-se uma imagem perfeita para o observador. Esse truque de ilusão, que também sugere a imperfeição, o desgaste, a decadência e o caos, estimula os sentidos, fundindo o artificial e o real (Reis, 2011).

As anamorfozes são desconcertantes aos olhos humanos e ganharam expressiva projeção e aperfeiçoamentos ao longo dos séculos por conjugarem diferentes áreas dos saberes. Uma das primeiras descrições conhecidas para a construção de uma anamorfose, que mostra um dos caminhos simples e práticos para a sua realização, foi apresentada na

¹⁶⁶ A pesquisa não trata de questões específicas sobre a óptica, embora os saberes e livros dos séculos XVIII e XIX que identificamos tratem de forma expressiva dessa temática.

obra de Giacomo Barosi di Vignola e Egnatio Danti, autores citados por Danielle Barbaro. Barbaro (1583) aponta para uma técnica italiana semelhante à do *spolvero*¹⁶⁷.

Figura 29 – Anamorfozes planas, dos autores Pietro Accolti e Jean François Nicéron



Fonte: Thaumaturgus Opticus, seu *Admiranda Optices per Radium Directum, Catoptrices per Radium Reflectum*, Paris, 1646, Lâminas LXVI e LXVII.

Jogo lúdico da dinâmica em representar uma figura humana.

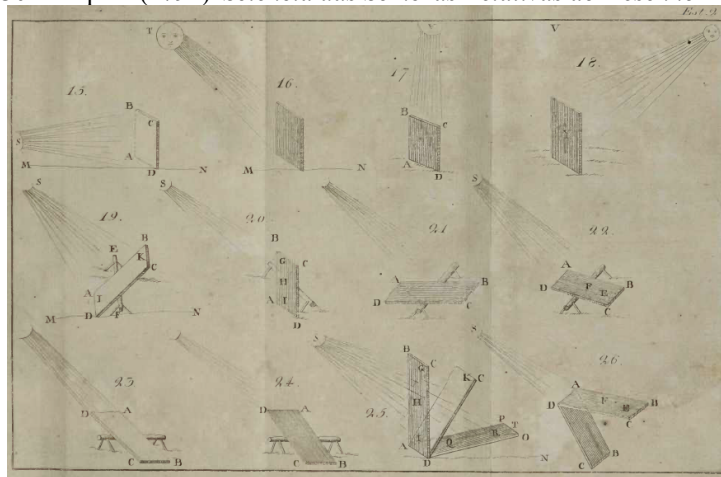
Na prática, tais distorções estão ilustradas em inúmeras páginas da tratadística francesa do século XVII com exemplos deste curioso método utilizado pelos pintores e que foram reproduzidos em suas oficinas. O método está presente nas pinturas de Manoel da Costa Athaíde, representando o interesse e o gosto na criação de imagens que enganam o observador e são capazes de proporcionar um ambiente novo e ilusório.

As pinturas são fruto de um processo cultural e criativo em que os pintores tiveram experiências únicas e apropriações distintas dos saberes. Por isso, os saberes da volumetria das imagens, o gênero pictórico *trompe-l'oeil* e anamorfose e os indicadores de tridimensionalidade, utilizados como ferramentas para persuadir o fiel nesses espaços ilusórios. Os artistas, diante das barreiras estruturais das igrejas, aplicaram *trompe-l'oeils*, guardados em segredo, passados de geração em geração, como um legado familiar. Talvez por essa razão haja poucos dados sobre os procedimentos usados para criar esse tipo de pintura (Santos, 2014, p. 130).

¹⁶⁷ A técnica do *spolvero*, utilizada na pintura a fresco, consiste em picotar o desenho preparatório com o auxílio de um instrumento qualquer, criando pequenos orifícios ao longo dos seus contornos. O desenho é então sobreposto a uma outra superfície, plana, poliédrica ou curva, onde se pretende ver a representação final. O desenho é transferido para a superfície de destino por decalque, com o auxílio de pó de carvão, que é introduzido nos orifícios do desenho picotado.

Os livros que circularam pela Capitania de Minas, nos séculos XVIII e XIX, tratam de práticas portuguesas que prometiam revelar os segredos, baseadas na experiência e na observação. No entanto, outras possibilidades podem ser exploradas e nem todas foram registradas. Embora seja impossível identificar as práticas da pintura na Capitania, alguns livros apresentam diferentes conteúdos das lições de desenho que porventura serviram de exemplos e eram o conhecimento registrado no período nos impressos. A título de exemplo, temos o livro presente no inventário do mestre da pintura Francisco Xavier Carneiro, do autor Dupain (1715–1790), intitulado *A Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho*¹⁶⁸. Este exemplar apresenta o caráter prático do desenho e tem como objetivo aproximar o aprendiz das lições artísticas em diferentes níveis de dificuldade, como a incidência dos raios de luz nas imagens (Figura 30, estampa 2).

Figura 30 – Dupain (1794). *Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho*. Estampa 2

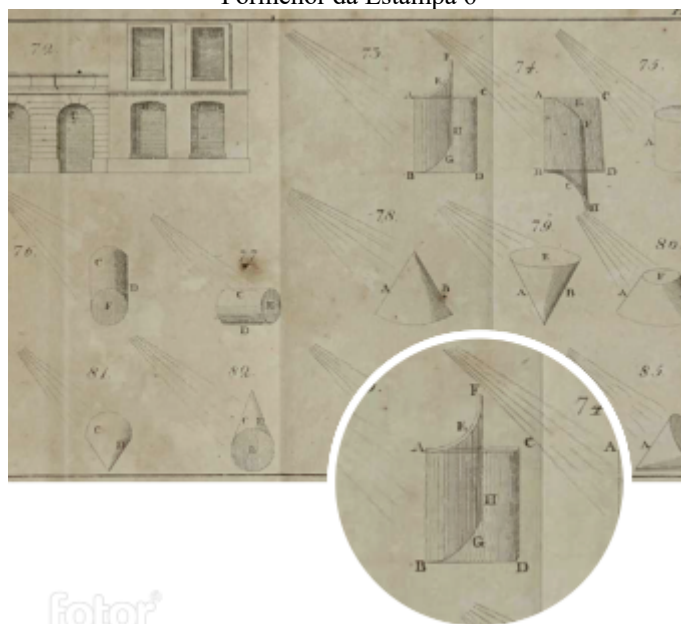


Fonte: ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2.o Ofício.

O livro *A Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho* contém exemplos de como representar figuras volumétricas, como o cone e o cilindro, a partir de desenhos geométricos espaciais. Nas estampas 2 (Figura 30) e 6 (Figura 31), podemos observar como a tridimensionalidade das figuras é construída a partir de desenhos planos, que evoluem para cortes longitudinais e, finalmente, para o sombreamento.

¹⁶⁸ ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2º ofício, fls. 4f.

Figura 31 – Dupain (1794). *A Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho*.
Pormenor da Estampa 6



Fonte: ACSM. Inventário de Francisco Xavier Carneiro. Cód. 59, auto 1346, 2º. Ofício.

Se os livros apresentam a teoria desses saberes que circularam na Capitania, neste tópico discutimos como os artistas utilizaram a geometria para a realização do escoreçamentos das figuras. A arte não quer se dizer matemática, logo os saberes da geometria plana e espacial auxiliariam os artistas com noções de proporcionalidade e volume, embora não determinassem o processo criativo que era adquirido por outras vias. Tais argumentos nos possibilitam traçar algumas análises que estão além da matematização dos tetos, pois não podemos atribuir uma incapacidade aos pintores ou saber se realmente eles viram tratados ou exemplos de alguns métodos. O caráter da pintura está associado a componentes espirituais e culturais vivenciados por cada indivíduo, que recebe influências do seu meio social para gerar suas apropriações.

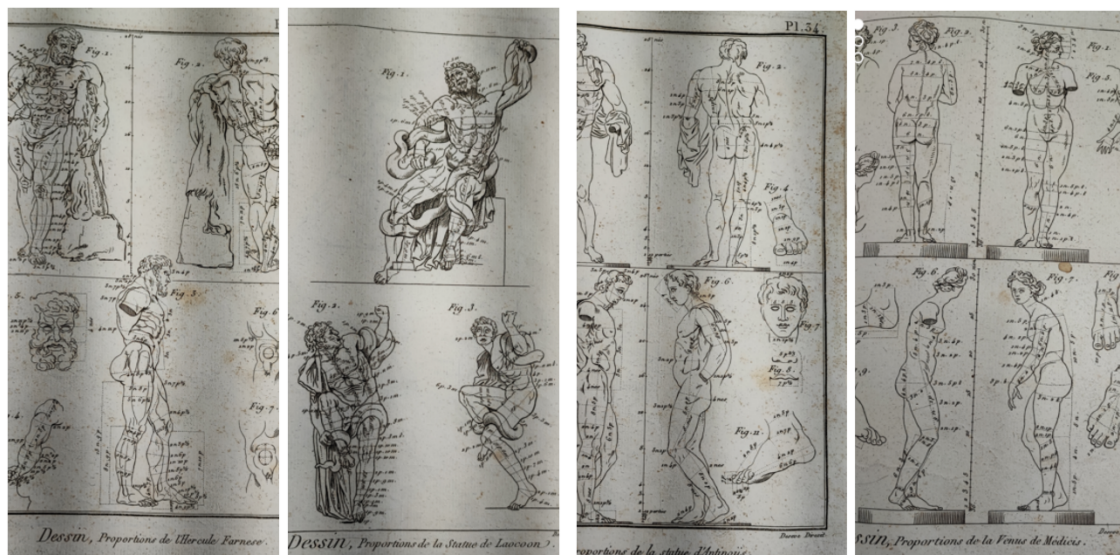
As representações escoreçadas representadas em objetos na Capitania de Minas apresentam os saberes práticos das pinturas portuguesas, privilegiando a perspectiva oblíqua em relação ao observador e de figuras que pareciam cair do teto. Neste tipo de representação, há alguns indicativos das decodificações, resultado dos engenhosos processos criativos dos artistas em produzir figuras escoreçadas¹⁶⁹ (com visões de baixo para cima), trazendo complementaridade de métodos, unindo a teoria dos tratados e a apropriação de saberes advindos dos ateliês de pintura.

¹⁶⁹ Kemp (1990).

Na Comarca do Rio das Mortes, alguns livros de desenho contêm representações de desenhos escorçados e alguns ensinamentos teóricos em que as figuras são pintadas com domínio de escorço. A prática deste tipo de desenho, como veremos adiante, fragmentava os corpos, ditando proporções e medidas, mostrando figuras em diferentes posicionamentos, com proporções e medidas para futuros desenhos tridimensionais. (Figura 32).

As figuras escorçadas não eram temas centrais das pinturas; mas, segundo Mello (1995), compunham a estrutura arquitetônica, funcionando como um pano de fundo para a representação central da cena. Uma forma de criar pinturas de figuras humanas seria usar modelos inanimados, que ficariam sobre superfícies um pouco elevadas, acima da linha dos olhos. Assim, o aprendiz poderia praticar as primeiras lições de escorçamento e as regras da perspectiva.

Figura 32 – Exemplos da prática de desenhos escorçados



(a)

(b)

(c)

(d)

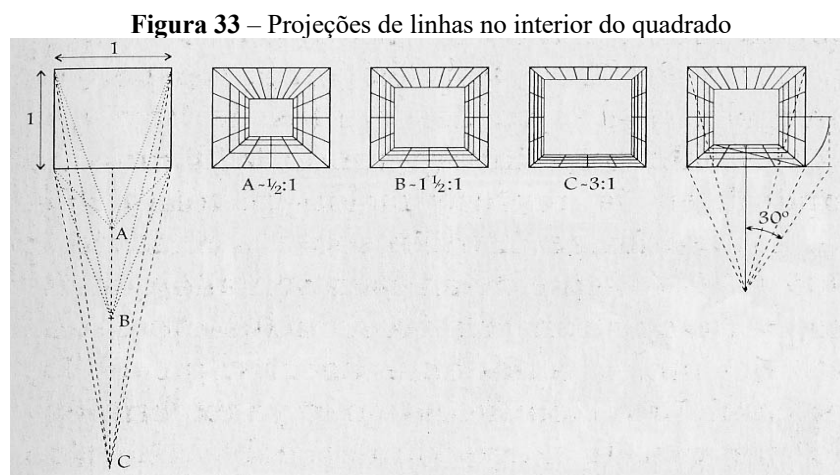
Fonte: Biblioteca Pública Baptista Caetano d'Almeida, São João del-Rei, fotos do autor (2021).
 (a), (b), (c) e (d) apresentam desenhos de figuras masculinas e femininas para a criação de figuras humanas com ligeiro escorçamento (Encyclopédie Méthodique Beaux Arts – vol. 1 e 2).

O método prático reunia a destreza, a prática e o rigor dos métodos para iludir o observador e a maestria do artista em utilizar balcões que circundavam as naves e céus ilusórios. Os desenhos de figuras humanas em perspectiva ou em escorço eram de difícil reprodução, dada a complexidade das características anatômicas do corpo humano.

De acordo com Mello (1995), os desenhos escorçados eram um desafio que envolvia perspectiva, proporção e iluminação, em diferentes trabalhos em Portugal e na América Portuguesa, evidenciando-se a destreza e a prática do artista ao solucionar como as figuras humanas se apoiariam nos balcões criando a ilusão de profundidade e movimento.

Os segredos das artes e do desenho propostos nos livros dos séculos XVIII e XIX perpassavam pela execução de desenhos e das técnicas de pinturas com exercícios simples até atingirem exemplos complexos. Tecemos comentários sobre algumas experiências práticas e teóricas, utilizadas pelos artistas, para as construções tridimensionais. O enfoque interpretativo da perspectiva e da matemática nem sempre garantia o uso de um método rigoroso, mas desenvolveu de forma prática a arte do desenho em Portugal e na América.

Para o aprendiz desenhar em três dimensões no papel ou em outro suporte, seria necessária a reprodução de modelos, gravuras e obras de arte, ou a observação da natureza. Os métodos de representar objetos e cenas com profundidade, volume e proporção, usando linhas, pontos e sombras ditos tridimensionais, são as bases das atividades de um pintor. Por isso, o talento e a prática caminhavam juntos para se alcançar a execução dessas figuras. Vejamos o exemplo da figura 33:



Fonte: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico* (White, 1994, p. 200).

A elaboração dos desenhos iniciava-se de forma básica, com uma figura plana. A partir do quadrado representado, o aprendiz traçava as linhas que definiriam as arestas, as bases e os eixos. Essas linhas eram elaboradas de forma intuitiva ou com o uso das regras da perspectiva linear, que simula a profundidade e o volume de objetos em superfície

plana. Para o desenho do quadrado, ele poderia utilizar instrumentos como régua, compassos e esquadros para traçar as linhas com precisão. Após desenhar as formas básicas, o aprendiz adicionava detalhes e subdivisões com novas linhas, mantendo a coerência com a perspectiva para atingir formas mais complexas, que seriam a geometria espacial. Por fim, o artista ainda poderia aplicar sombras e luzes, seguindo a direção e a intensidade da fonte de luz, bem como usar cores para dar mais realismo e contraste ao desenho.

A execução do desenho preparava o artista para reconhecer e aplicar os princípios básicos da perspectiva, como o ponto de fuga, a linha do horizonte e a diminuição progressiva dos objetos. Para alcançar o nível da terceira dimensão, era preciso utilizar também os métodos para sombrear objetos, a iluminação, a textura e a proporção, que criavam a ilusão de volume e profundidade.

Vejamos agora, por exemplo, como a tridimensionalidade foi representada pelo artista Joaquim José da Natividade na Igreja de São Miguel Arcanjo da Vila de São João del-Rei. Na Figura 34, à direita, apresentamos como o artista representou as linhas imaginárias da construção perspectica convergindo para o centro. A ilusão de profundidade e distância no desenho geométrico foi um recurso utilizado largamente nas estruturas de falsa arquitetura nos tetos das igrejas, conferindo realismo às pinturas. É importante afirmar que a história da geometria ganhou inúmeras transformações com lições que ensinavam a elaborar desenhos por meio das tentativas e da criticidade do olhar do artista para o método da perspectiva.

Notamos também que das colunas e dos balcões pintados, amplamente representados pelos artistas, partem as linhas de fuga das figuras tridimensionais, garantindo a variação da cor, da luz e da sombra nas colunas de falsa arquitetura. O efeito de ilusão de ótica e de profundidade presente nas colunas também é percebido nos contrastes, criando uma sensação de movimento e dinamismo – estes são alguns exemplos das habilidades exploradas pelos artistas para impressionar, educar e emocionar os fiéis.

Figura 34 – Igrejas de Nossa Senhora da Penha e França, São Miguel Arcanjo (São João del-Rei) e São Francisco de Assis (Vila Rica)



Fonte: Foto do autor (2021) e de Magno Mello (2017).

Pontos de Fuga. Atribuições de Manoel da Costa Athaide, Joaquim José da Natividade e Manoel da Costa Athaide.

As linhas imaginárias esboçam uma breve construção perspéctica da Igreja de São Miguel Arcanjo, da Igreja de São Francisco de Assis e da Igreja de Nossa Senhora da Penha e França. A primeira análise das linhas de fuga é da Igreja de São Miguel Arcanjo: elas convergem para o ponto central da imagem, indicando simetria equilibrada das oito colunas construídas e um ponto de fuga central. Já na Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, obra de Manoel da Costa Athaide e Manoel Victor de Jesus, utilizaram mais de ponto de fuga nas suas pinturas, com o objetivo de garantir diferentes pontos de observação.

Um dos métodos utilizados por Joaquim José da Natividade foi o escorçamento das colunas, que consiste em reduzir o tamanho e a largura das colunas conforme elas se afastam do observador, seguindo as regras da perspectiva linear. Esse recurso elaborado pelo artista traz conforto visual aos observadores, permitindo que eles percebam a proporção e a distância dos objetos na cena, sem causar uma ruptura ou uma distorção na imagem. As colunas estão com inclinação direcionada para o centro e simultaneamente sustentam o grande painel em *trompe-l'oeil* de Joaquim José da Natividade. A ilusão arquitetônica criada por Natividade divide a atenção do observador com a passagem bíblica apresentada no interior da rocalha.

Na Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, o pintor marianense projetou a profundidade de forma distinta, garantindo quatro pontos de observação, seguindo, possivelmente, a tratadística do espanhol Palomino, que circulou de alguma forma na Capitania de Minas. A pintura de Manoel da Costa Athaíde coloca o observador na cena ilusória, apresentando poucas distorções, o que permite a ele se deslocar para apreciar a imagem de diferentes ângulos. Algumas questões que seguem inconclusivas esbarram no processo de criação da ilusão e do engano. Conjecturamos como o artista solucionou as distorções anamórficas desse *trompe-l'oeil* de grandes dimensões. Quais foram os recursos visuais utilizados para a criação da ilusão de ótica? Quantos colaboradores foram necessários para a construção da ilusão e do engano?

Os artistas das pinturas da Capitania de Minas buscaram, por meio do desenho, orientar-se utilizando os mesmos métodos, mas cada experiência trouxe uma visão subjetiva da cena representada, fugindo dos padrões convencionais pela prática do ver e ouvir, alcançando objetivos distintos na execução de pinturas.

Na América Portuguesa, em alguns casos, os métodos para as pinturas eram utilizados de forma comedida e, em outros, esses preceitos eram utilizados consideravelmente. Como funcionavam as escolhas por diferentes métodos? Quais os motivos para não utilizarem a anamorfose nas suas pinturas? Desconheciam o método ou era de difícil concretização nos tetos em que realizaram trabalhos?

No Capítulo 3, apresentamos a passagem de Natividade pelas oficinas de pintura de Bom Jesus do Matosinhos na condição de aprendiz, o que pode ser um indicativo de aproximação com os mais inovadores métodos da época. Acreditamos que esses espaços eram o ambiente mais propício para esse contato com os saberes que circularam por Minas nos séculos XVIII e XIX.

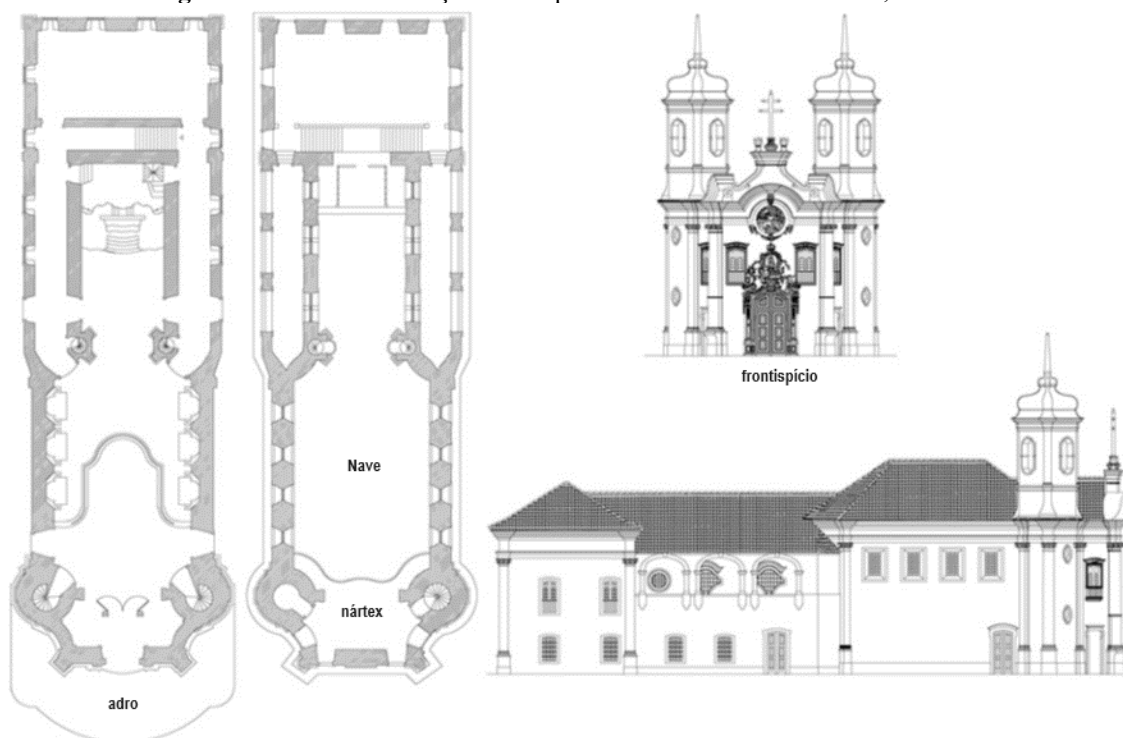
4.2 A Igreja São Francisco de Assis em Vila Rica: composição arquitetônica e análises

Segundo Bastos, a fábrica da Igreja de São Francisco de Assis dedicava-se a ensinar a doutrina por meio da arquitetura religiosa e pintura, convidando o fiel ao ritual de transição, marcado pelo mundo exterior para o espaço sagrado. Ao adentrar no templo o fiel abandona as preocupações mundanas e ao apreciar as imagens o ato de ver as imagens amplia a compreensão e a aplicação dos ensinamentos religiosos dos sermões na vida cotidiana. O templo erguido em Vila Rica em 9 de janeiro de 1746; mas somente em 16 de novembro de 1766, a ordem colocaria em praça pública uma nova edificação, “[...] sendo arrematada pelo mestre Domingos Moreira de Oliveira, um experiente pedreiro analfabeto” (Bastos, 2009, p. 301).

A representação da planta da Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, foi composta por partes constitutivas de uma igreja edificada com as doações dos seus irmãos brancos. A estrutura é hierarquicamente composta por: adro, que é um espaço aberto e cercado, criando uma separação simbólica entre o sagrado e o profano, da parte exterior para a parte interior do templo; frontispício¹⁶⁷, que é a fachada principal da igreja e se destaca pela sua ornamentação e pela sua composição arquitetônica; nártex, que é uma área coberta que precede a nave da igreja, onde os fiéis se reúnem antes ou depois da missa e que também tem uma função simbólica de preparação para o ingresso no espaço sagrado; nave, que é o espaço longitudinal onde os fiéis se acomodam para assistir à missa, delimitada por colunas que sustentam o teto e separam as capelas laterais que, adornadas, enriquecem o ambiente; e a capela-mor, que é a parte mais importante da igreja, pois é o espaço do sacrário, lugar onde se depositam as partículas consagradas.

¹⁶⁷ O frontispício pode ser dividido em três seções: a portada, que é a entrada principal; as torres laterais, que abrigam os sinos; e o frontão, que é a parte superior triangular ou curva que coroa o conjunto.

Figura 35 – Planta e elevações da Capela de São Francisco de Assis, Vila Rica



Fonte: A cultura arquitetônica em Minas Gerais...Dangelo (2006).

O conjunto arquitetônico nos revela a proporcionalidade matemática das torres, o distanciamento simétrico das janelas para garantir iluminação e “[...] uma engenhosidade das torres circulares que já foram pensadas em sutilezas, já no primeiro risco” (Bastos, 2009, p. 325).

Apresentamos agora os riscos da Igreja de São Francisco de Assis (Figura 36), atribuídos a Antônio Francisco Lisboa. Para construir a elevação da Capela de São Francisco, Antônio Francisco Lisboa¹⁷⁰ utilizou as regras geométricas de Euclides, empregando a régua e o compasso para o desenho de circunferências e semicírculos, garantindo dinamismo e movimento das formas. O resultado é um desenho preciso e harmonioso, que mostra as formas e as proporções do edifício. Além disso, o autor usou cores e sombras para criar um efeito de profundidade e realismo. Chamam a atenção os

¹⁷⁰ Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, nasceu em Vila Rica em 29 de agosto de 1738. Filho do português Manuel Francisco Lisboa, estudou as primeiras letras, latim e música com os padres de Vila Rica. Aprendeu a esculpir e entalhar ainda criança, observando o trabalho de seu pai, que esculpiu em madeira uma grande variedade de imagens religiosas, e de seu tio, **Antônio Francisco Pombal, importante entalhador de Vila Rica. Durante o período do ouro em Minas Gerais, Aleijadinho desenvolveu suas atividades como escultor, entalhador e projetista. Suas obras, em estilo Barroco e Rococó, estão presentes em construções religiosas de várias cidades mineiras, incluindo os Doze Profetas entalhados em pedrasabão para o terraço do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo.

detalhes geométricos dos riscos da elevação da capela-mor por sua simetria, ou seja, é possível dobrar o papel ao meio para notarmos que alguns elementos, como janelas e parte do teto abobadado (curvo), se encaixam perfeitamente, ganhando uma unicidade.

Figura 36 – Risco em elevação da capela-mor da Capela de São Francisco



Fonte: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Destaque para a iluminação zenital e sombreamento. Desenho atribuído a Antônio Francisco Lisboa.

O artista, ao utilizar os métodos da perspectiva, representou objetos no desenho em relação ao ponto de vista do observador, criando a sensação de profundidade e volume nas portas, janelas, colunas e abóboda do teto. Quanto aos elementos de luminosidade, eles se destacam por suas partes claras e escuras no desenho, estabelecendo a sensação de volume nas formas. Observamos que o desenho se projeta com o uso de uma luz que incide sobre as colunas, portas e abóboda, produzindo a sensação realística; as linhas utilizadas pelo artista se alternam entre linhas mais finas e suaves, fabricando a profundidade. A habilidade do artista também foi empregada em representar a textura com diferentes riscos irregulares nas colunas, os quais simulam um aspecto mais áspero semelhante a rochas, garantindo mais um detalhe de tridimensionalidade do desenho.

Nas pinturas internas da igreja, um aspecto observado é o uso de balcões pintados e a arquitetura ilusionista, que demonstram o domínio do artista sobre as cores e as sombras. Para Manoel da Costa Athaide, mestre da pintura que arrematou a obra, o objetivo do desenho era não só apresentar um encantamento ao espectador, mas criar uma estrutura coerente, harmonizando elementos com proporções distintas. Os balcões

pintados foram cuidadosamente elaborados, conferindo realismo e profundidade às obras. Representar esses objetos demonstrava a capacidade do artista de ludibriar o olhar, transformando superfícies planas em tridimensionais e vivas. Esses elementos eram comuns em pinturas na Capitania de Minas Gerais, especialmente na elaboração das rocalhas. Cada traço nos balcões pintados era calculado para assegurar um ilusionismo verossímil, funcionando tanto como obra de arte quanto como apoio das pinturas.

A seguir, o exemplo de Manoel da Costa Athaíde, em Vila Rica, ao aplicar os cânones artísticos ao desenho na criação das rocalhas¹⁷¹. Esses elementos ornamentais lembram conchas e serviram como suporte das pinturas.

Figura 37 – Detalhe da nave da Igreja de São Francisco – Manoel da Costa Athaíde



Fonte: Foto do autor (2017).

As formas da natureza estão presentes nas pinturas de Manoel da Costa Athaíde. As flores, as folhas, as conchas, as colunas, os arcos e os vasos se relacionam com a geometria, criando, a partir dos círculos, dos triângulos e dos quadrados, representações com diferentes aspectos na composição. Por exemplo, os vasos de flores em formatos triangulares e as grinaldas que adornam os balcões garantem os efeitos ilusórios, confirmando que o artista seguia os preceitos das artes de pintar.

O espaço geométrico em algumas pinturas dos séculos XVIII e XIX das Minas Gerais destaca-se por apresentar os indicadores de profundidade nos objetos das pinturas. Para criar a ilusão de profundidade na pintura, os artistas utilizavam diferentes recursos ilusórios que simulavam as percepções visuais humanas. Esses recursos, empregados de forma isolada ou combinada, criavam efeitos realísticos cada vez mais elaborados, conforme o conhecimento do pintor. A premissa é que o uso dos indicadores, aliados ao

¹⁷¹ *Rocaille*, elemento ornamental derivado inicialmente de pedrinhas e conchas; o motivo aparece pintado e entalhado nos mais variados componentes da arquitetura, como arco-cruzeiro, púlpitos e outros. Os trabalhos de Oliveira (2003), intitulado *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó*, analisou as pinturas mineiras em perspectiva, desde as “recém-introduzidas” até as executadas no século XIX.

talento dos artistas, poderia garantir uma pintura mais realística. Entre esses indicadores, observamos a disposição dos elementos em planos sucessivos, a presença de objetos que definem a profundidade da cena, a densidade do ar, a cor e a direção na composição e o volume e a proporção da anatomia humana. Apresentamos exemplos desses indicadores nas pinturas das igrejas, mostrando as maravilhas visuais que os pintores criaram nesse período.

A aplicação da perspectiva no teto da igreja São Francisco de Assis (Figura 38) é um exemplo da capacidade do artista em fazer uma pintura em terceira dimensão explorando os indicadores de profundidade; é uma pintura ilusionista criando dois espaços que simulam o real e o divino. O primeiro espaço sustenta uma rocalha no centro geométrico e é composto por colunas fictícias.

As paredes da igreja convidam os observadores à imersão na trajetória de São Francisco, com a rica ornamentação de quadros que narram a história do santo. O espaço entre o céu pintado e a estrutura real recebe o nome de sanca, elemento arquitetônico usado nas composições de pinturas de fingimento para o centro da cena, ligando-a ao mundo celestial. A nave tem uma planta elíptica, que amplia o espaço e cria uma sensação de movimento com as suas colunas de falsa arquitetura. O espaço pintado simula uma estrutura que conduz em direção ao “arrombamento perspético”¹⁷², produzindo a ilusão para enganar os olhos. O mundo profano e o divino estão representados no céu de Athaide com vários detalhes de anjos, santos e natureza.

Percebemos um número bastante significativo de anjos musicais situados no centro do quadro, envolvidos numa luz dourada em forma de aparição. A iconografia da Porciúncula apresenta-a envolvida por uma grande rocalha luminosa, como uma grande aparição no centro geométrico do suporte. A figura central está em prece e sentada numa nuvem, como um grande quadro em visão oblíqua em relação ao observador. Nessa pintura visualizamos dois momentos: um para a centralidade figurativa e outro para a formulação do espaço arquitetônico como um grande sustentáculo arquitetônico que envolve os fiéis quanto à meditação ou nas razões. Tudo está preparado para o grande espetáculo entre o mundo pictórico/divino e o espaço mundano.

A arquitetura ilusória preenche todo o teto como uma continuação do espaço real do espectador e na contemplação divina e luminosa do espaço figurado. Notamos que a preocupação está presente seja na quadratura, seja no centro imagético. Aqui um espaço

¹⁷² Termo cunhado por Mello (2013) nos seus estudos que analisam a pintura do artista Manoel da Costa Athaide e de outros artistas.

se complementa ao outro, e o observador se vê envolvido por figuras arquitetônicas que ganham vida na espiritualidade do centro figurativo. O escorço é mais centrado nas formas arquitetônicas, e em razão disso não se destrói o processo ilusionista do teto ou da obra do artista marianense, pois estamos diante de um novo paradigma cultural.

Os anjos maiores, por outro lado, mostram uma maior habilidade do pintor em representar as formas humanas e as expressões faciais (Campos, 2005). Percebemos que algumas figuras possuem traços mais delicados e harmoniosos, outras já apresentam corpos proporcionais e bem definidos, como também o destaque para o escorçamento dos objetos. Manoel da Costa Athaíde é apurado ao demonstrar o domínio dos elementos de profundidade espacial e sua capacidade de criar composições equilibradas e expressivas, que garantem um ilusionismo arquitetônico significativo nas Minas Gerais.

Figura 38 – Pintura da nave da Igreja de São Francisco em Vila Rica



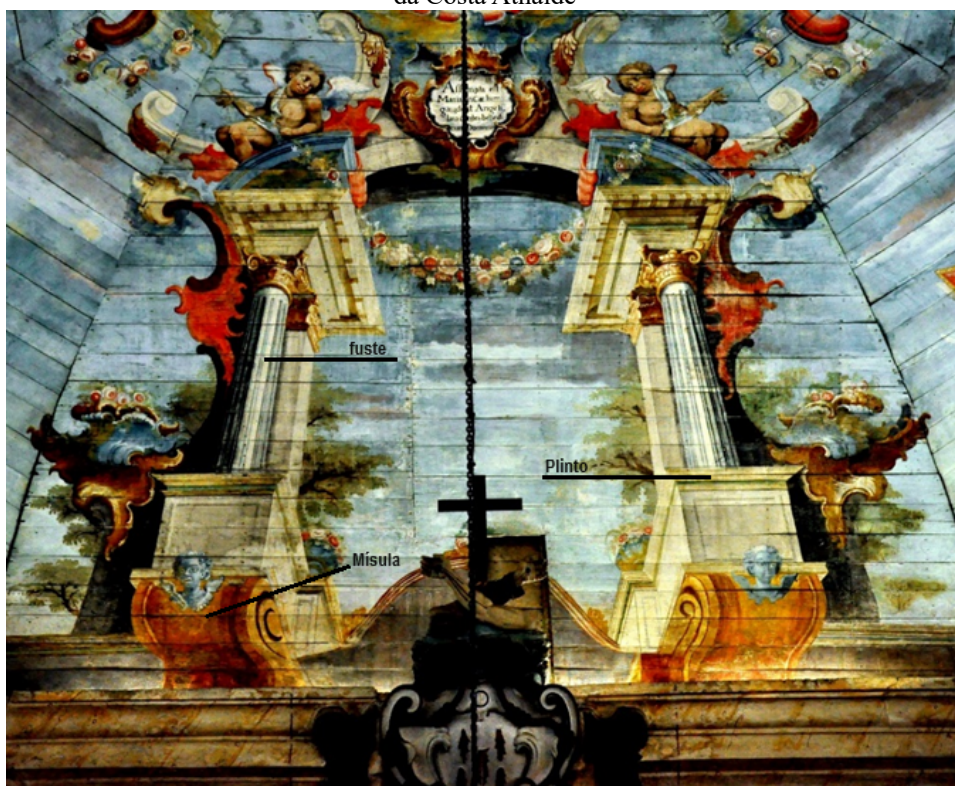
Fonte: Foto do autor (2017).

O espectador é observado pelas dezenas de figuras dispostas no centro do teto, mas também observa as mesmas figuras numa espécie de milagre divino. O fiel se torna

espectador e ator ao mesmo tempo. A igreja se eleva verticalmente, e o contato com o divino se torna mais estreito.

Discutimos agora a análise de figuras em escorços da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (Figura 39), observando os detalhes das colunas e a sensação de profundidade para alcançar o tema central da pintura. Os papéis indissociáveis da arte e da geometria presentes no detalhe da pintura permitem-nos investigar, entre outros arranjos, diversos indicadores de profundidade que cobrem todas as dimensões da nave que analisaremos a seguir.

Figura 39 – Teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis em detalhe, Vila Rica. Atribuído a Manoel da Costa Athaide



Fonte: Fotos de Eduardo Gontijo e Magno Mello (2017).

A representação de Athaide para as colunas impressiona pelo sombreamento e entalhes, pela simetria e volume. O artista, para assegurar a ilusão, preocupou-se em desenhar detalhes tridimensionais, como elementos da natureza divina e arquitetônica, desde a parte inferior até alcançar o lugar onde os anjos repousam, na parte superior das colunas.

Os elementos arquitetônicos presentes na pintura de Manoel da Costa Athaide são compostos por colunas que apresentam os fustes, têm uma forma cilíndrica e são pintados

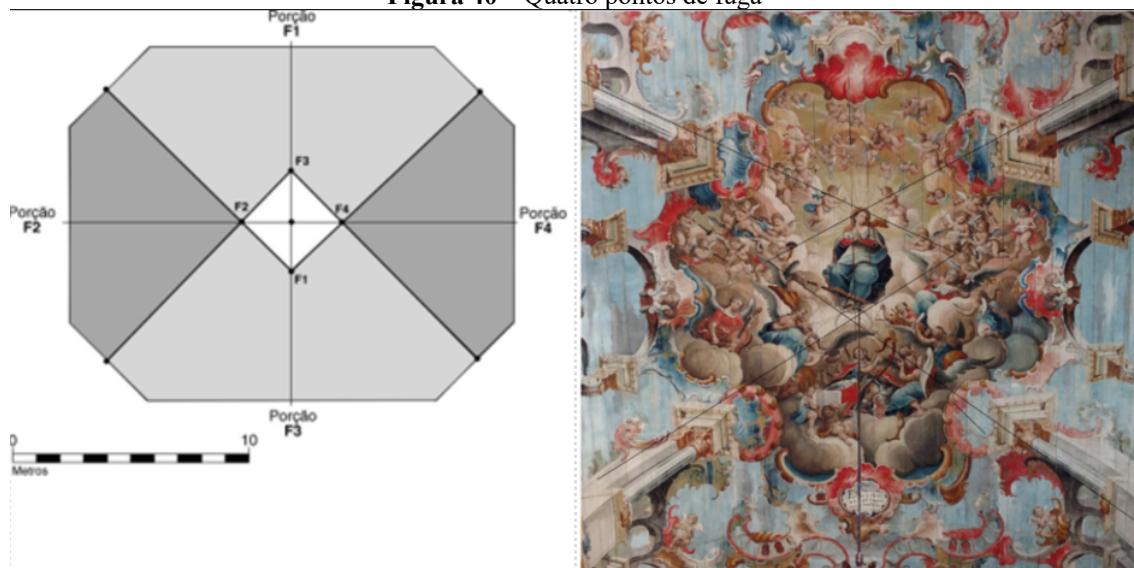
na cor prata. Em toda a estrutura pintada, é possível visualizarmos os sulcos; para a representação do plinto, elaborado com sulcos e a base quadrada, há elementos de tridimensionalidade. Já na parte superior das colunas, notamos detalhes dos capitéis compósitos na cor dourada e o sombreamento do objeto, capazes de iludir os olhos dos observadores por apresentarem formas arquitetônicas tridimensionais.

Os fustes localizados na base das colunas são lisos e possuem aproximadamente a mesma medida do diâmetro da base da coluna. A base é formada por um plinto, que é um bloco quadrado pintado. O artista projetou em azul o plinto com sulcos que garantem a tridimensionalidade. As mísulas – espécie de consolo ou suporte saliente – foram projetadas em escorço, decoradas com bustos angelicais na cor dourada. Elaboradas com uma imagem angelical, as mísulas estão situadas sobre o plinto e criam efeitos de contrastes entre o fuste liso e o capitel ornamentado, além de darem um aspecto de movimento e dinamismo à coluna.

Partindo para uma análise da nave da Igreja de São Francisco de Assis, observamos que o teto curvilíneo é composto por oito porções cilíndricas que se unem em um ponto central, formando uma estrutura semelhante a uma flor se abrindo em oito arestas (lados) diferentes. A estrutura física da igreja ainda possui quadros laterais pintados por Manoel da Costa Athaíde.

As colunas ilusórias alcançam o teto da igreja sustentando a rocalha central onde está a Porciúncula, a santa de devoção, envolvida pelos personagens que a cercam. A Figura 40 mostra um exemplo computadorizado de como essa técnica funciona, baseado nas projeções perspectivas e na simbologia cristã. Seguindo as orientações de Mello (2013), podemos analisar como o ponto de fuga no teto coincide com o centro matemático e religioso da obra.

O artista aplica à pintura o sistema polifocal, ou seja, a possibilidade de um observador em movimento definir por qual dos quatro pontos de observação deseja contemplar a imagem. A construção da perspectiva, representada por setores e feixes excêntricos, tem correspondência com os centros de feixes F_1 , F_2 , F_3 e F_4 , na circunferência de observação).

Figura 40 – Quatro pontos de fuga

Fonte: Santos (2014, p. 105) e Foto do autor (2021).

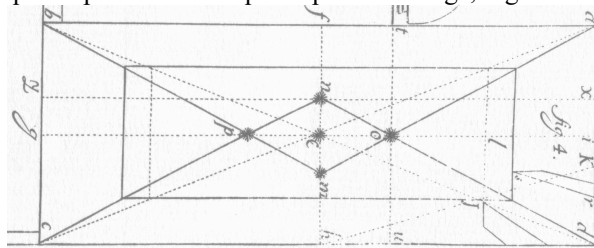
Uma possível representação geométrica da Igreja São Francisco de Assis, Vila Rica.

As diferentes porções (**F₁**, **F₂**, **F₃** e **F₄**) registram quatro pontos de fuga que atenuam as distorções anamórficas da pintura. Essa interpretação feita por Mello (2013), que apresenta a orientação no espaço à medida que o observador caminha entre os quatro pontos distintos, coincide com o que foi pensado por Athaíde. O artista marianense, de alguma forma prática ou pela visualização, aprendeu intuitivamente a reproduzir esse método. Ainda não há indicativos documentais de que a projeção de quatro pontos de fuga feita pelo pintor da Capitania tenha acontecido por ele ter visto algum impresso ou se isso aconteceu pela circulação dos saberes que passaram de geração em geração.

Os raios visuais internos, nomeados na ilustração como **F₁**, **F₂**, **F₃** e **F₄**, são pontos marcados na parte central do teto para onde as pilastras convergem até o ponto de fuga central em que a Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula foi projetada pelo artista. De acordo com o ponto de observação localizado na matriz retangular (Figura 40), é possível notar a estabilidade da imagem e o efeito percebido ampliando possíveis ângulos de observação.

Outro aspecto revelador é o da influência do tratado de Antônio Palomino, sobre o qual não temos informações documentais de sua circulação pela região, mas notamos a presença desse método de pintura na Capitania de Minas no século XIX (Figura 41).

Figura 41 – Esquema polifocal com quatro pontos de fuga, segundo Antonio Palomino



Fonte: El Museo Pictórico y Escala Óptica, 1715–1724, Vol. II, Lâmina 10.

Vejam os agora, nas pinturas da Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, exemplos que utilizam as distorções anamórficas. Se a perspectiva é a projeção do espaço no plano, a anamorfose é uma projeção do plano no espaço. A anamorfose não deve ser vista de modo frontal, mas sempre em escorço. Assim, a característica da anamorfose é a posição inusitada do observador em relação à imagem.

Os efeitos da anamorfose que estão em diferentes pontos da Igreja de São Francisco de Assis aparecem nas pinturas angelicais que aparentemente seguem os observadores enquanto estes se movem pelo templo. Esse efeito, realizado pelo artista Manoel da Costa Athaide e visualizado na Figura 42, expressa o conhecimento do artista pelo método das deformações anamórficas, que são sutilmente representadas.

Figura 42 – Efeitos da anamorfose na pintura da Igreja de São Francisco



Fonte: Cenise Maria de Oliveira Monteiro (2023), especialmente para a tese.

O mestre da pintura Manoel da Costa Athaide também projetou distorções anamórficas nas colunas do templo em uma junção de conhecimento dos saberes da anamorfose e criatividade na representação para o grande teto da Igreja São Francisco de Assis. Na figura 43, podemos observar diferentes pontos disformes e figuras distorcidas,

mas que se reconfiguram à medida que o observador caminha para o ponto central da pintura.

O pintor reservou ao observador um ponto privilegiado na parte central para apreciar a Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula com menores distorções das colunas e imagens. Ao se atingir o centro da pintura, a santa aparenta sentar-se sobre a porção de nuvens que a sustentam, garantindo o engano entre a realidade e a ilusão de um *trompe-l'oeil*, alcançado por poucos mestres da pintura na Capitania de Minas.

A nave e toda a sua ilusão arquitetônica podem ser apreciadas em diferentes pontos da cena, possibilitando perceber as colunas, os balcões e as figuras angelicais se configurando como uma armadilha para o olho.

Figura 43 – Teto da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis





Fonte: Fotos de Magno Morais Mello (2017).

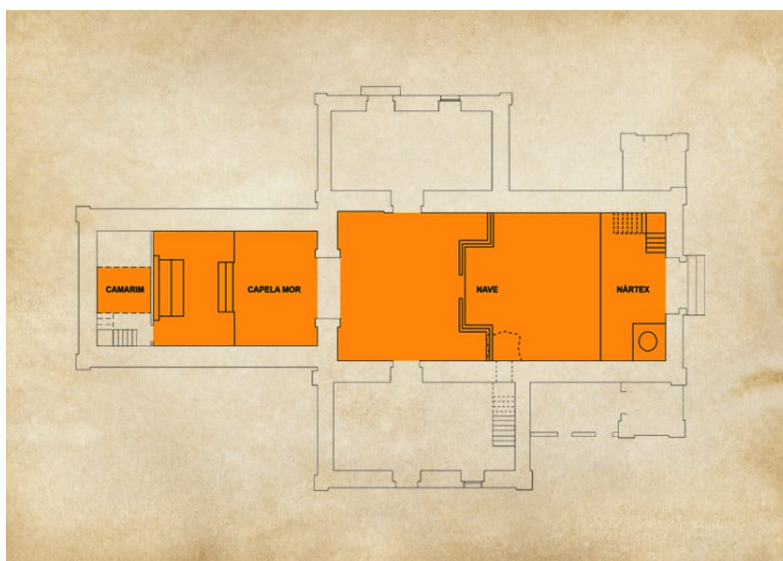
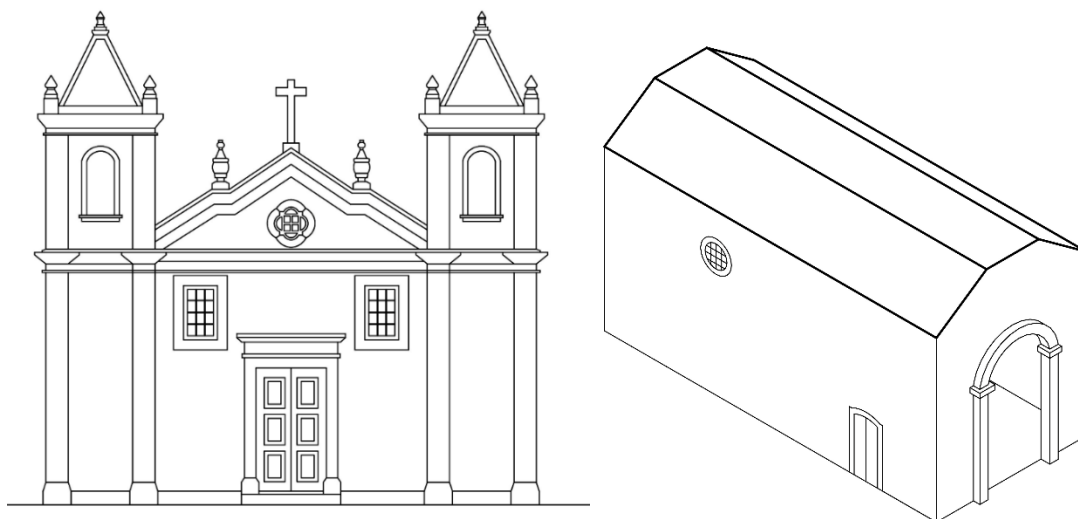
4.3 A Igreja Nossa Senhora da Penha de França na Vila São José: composição arquitetônica e análises

A Capela de Nossa Senhora da Penha de França situa-se a 6 km da Vila de São José. Segundo Cruz (2021) e Silva (2018), toda a documentação desta igreja desapareceu. A igreja possui linhas retas e decoração simples, com elementos de proporcionalidade geométrica distribuídos por suas janelas e torres piramidais. O forro da nave é levemente abobadado de berço, com ampla cimalha marmórea em azul, com fundo claro. Manoel Victor de Jesus fez uma leitura de cores similares à da Capela de Nossa Senhora das Mercês Crioula, na Vila de São José, apresentando semelhanças e diferenças que veremos nas análises técnicas desse teto. A capela passou por intervenções de restauro, sendo a primeira em 1952 e posteriormente em 1961, por suas condições de deterioração resultante da ação de insetos. A pequena joia da Comarca do Rio das Mortes teve um novo restauro entre os anos de 2012 e 2015, estando hoje em plenas condições de visitação.

A fachada da igreja (Figura 44) tem uma forma triangular composta por torres pontiagudas ao centro, que abrigam o sino. As cimalthas, que são as molduras que contornam o topo da fachada, acompanham o formato triangular criando um efeito de simetria. As torres, portas e janelas demonstram como a simetria foi utilizada na fachada

e sinalizam que as regras da geometria euclidiana eram conhecidas na construção do templo no século XVIII naquela localidade.

Figura 44 – Elevação frontal e isométrica da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França.



Fonte: Acervo ET–Tiradentes–IPHAN). Planta baixa do antigo povoado do Bichinho, atual Vitoriano Veloso, Prados/MG. Autor: Pedro Zanatta Miranda Horn. Softwares utilizados: AutoCAD e SketchUp/Illustrator

A perspectiva aplicada por Manoel Victor de Jesus na obra ilusionista na localidade da Comarca do Rio das Mortes indica que o artista organizou o espaço geométrico dos tetos das naves e utilizou outros elementos de tridimensionalidade, como a valorização dos balcões nas igrejas em São José e Bichinho (Figura 45). O artista, recorrentemente, utilizou colunas a partir dos entablamentos e balcões com uma leve

depressão (sulcos) nas peças, sinalizando tentativas de aplicar o conhecimento de indicadores de profundidade e um grau realístico para os detalhes apresentados.

O pintor Manoel Victor de Jesus se destacou pelo realismo de suas obras. Na pintura das igrejas de Nossa Senhora da Penha e França e de Nossa Senhora das Mercês Crioula (Figura 45), retratou cenas com detalhes, usando elementos como profundidade, perspectiva idealizada e sombreamento. Esses recursos criam um efeito ilusório que faz com que a cena pareça tridimensional e salte aos olhos do observador. Além disso, o artista demonstrou sua habilidade ao representar as dobras dos trajes e a movimentação dos braços dos personagens, que conferem dinamismo e naturalidade à composição. As mãos dos personagens também chamam a atenção pela delicadeza e precisão das curvas e dos polegares afastados, que revelam o domínio técnico de Manoel Victor de Jesus.

Figura 45 – Nave de Nossa Senhora da Penha de França e Nossa Senhora das Mercês Crioula.



Fonte: Fotos do autor (2021).

Detalhe da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França (Bichinho, Prados/MG) e detalhe da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (Vila de São de José). Atribuídos a Manoel Victor de Jesus.

Na análise das perspectivas da Figura 45, podemos constatar que o trabalho envolveu uma aplicação de princípios geométricos, como disposição dos objetos e linhas

que foram projetadas para que cada representação ganhasse profundidade – detalhes de uma típica obra de arte. Destacamos, ainda, as cores, as proporções, os volumes e cavidades dos balcões pintados em azul.

Os balcões pintados por Manoel Victor de Jesus na Igreja de Nossa Senhora das Mercês e na Igreja de Nossa Senhora da Penha e França caracterizam-se pelos detalhes de cores e formas; foram elaborados seguindo preceitos das figuras retangulares e separados por molduras douradas. Os sulcos dos balcões seguem a técnica do *trompe-l'oeil*, que consiste em criar uma ilusão de ótica de tridimensionalidade na pintura, levando o observador a acreditar que ele está diante de um balcão real, gerando um efeito de dinamismo com suas curvas sinuosas. Os detalhes dos balcões chamam a atenção por serem pinturas com ângulos que simulam uma inclinação acentuada para o centro da nave, criando um efeito de que ele poderia cair do teto, numa armadilha ilusória bem orquestrada.

Pensando nas experiências vivenciadas na formação dos artistas, podemos dizer da ocorrência do autodidatismo, que acontece a partir dos incentivos de pessoas que marcaram uma trajetória e pelo próprio esforço pessoal, elementos já abordados no Capítulo 3. Manoel Victor de Jesus, pintor do século XVIII, vivenciou o conhecimento da arte de pintar na acumulação de experiências em contato com outros pintores que transitaram pela Vila de São José, onde nasceu e viveu por décadas.

A técnica da perspectiva, para o teto da Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula, é uma tentativa do artista de apresentar os indicadores de profundidade; embora ele não tenha alcançado com maestria o método em questão, demonstrou sensibilidade artística com desenhos geométricos e com o seu sentimento religioso. Observamos que as pinturas da igreja na Vila de São José são marcantes por uma história de devoção e fé, em que o esforço do pintor é expresso nas suas tentativas de reproduzir o escorçamento das figuras por meio dos ensinamentos práticos que conseguiu apropriar.

As tentativas de reproduzir pinturas ilusionistas reforçam nossos questionamentos sobre a origem deste aprendizado e sobre quais foram os mestres que antecederam Manoel Victor de Jesus na Vila de São José. Como os métodos foram aperfeiçoados? O que sabemos é que alguns desses conhecimentos foram empregados nas obras desse artista e são provas de que ele dominava, no todo ou em parte, os saberes que o levaram a ser requisitado por encomendantes na Vila de São José.

As representações artísticas de Manoel Victor de Jesus e dos seus ajudantes apresentam simplicidade geométrica, mas ele lançou mão da criatividade e da habilidade

com o pincel para contornar obstáculos. Esse regionalismo pictural vivenciado coloca Manoel Victor de Jesus, ainda pouco estudado em razão das escassas provas documentais, próximo dos principais cânones da ilusão e do engano na Capitania de Minas. A pesquisadora Silva (2018) analisou as obras dos artistas Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade sob a perspectiva iconográfica dos detalhes florais na Comarca do Rio das Mortes. O talento e os traços dos artistas desta comarca indicaram, segundo a pesquisadora, a atuação de uma escola artística que compartilhava o gosto, a técnica e diversos saberes para a elaboração das pinturas tridimensionais.

Ainda sobre as pinturas de Manoel Victor de Jesus, destacamos que a elaboração das colunas converge para o centro do quadro recolocado¹⁷³, através das linhas de fuga e da intencionalidade do artista em destacar a santa, que é o tema central (Figura 46). Os indicadores de profundidade são discretos nos tetos das igrejas da Penha e França e Mercês Crioula. O artista construiu nuvens que sustentam os anjos e as santas simplórias, que não deixaram de ser representadas. As sombras suaves ganharam um certo grau de realismo. Na representação da cruz, chama-nos atenção o entalhe tridimensional e mais realístico na Igreja Nossa Senhora da Penha, garantindo o seu volume.

A cruz da igreja Nossa Senhora das Mercês possui uma representação simples e de pouco volume. É interessante notar que as igrejas elaboradas pelo mesmo pintor ganharam detalhes diferentes, o que demonstra que o artista tinha conhecimento de tridimensionalidade para as representações criadas. No entanto, a ausência dessa técnica em alguma pintura, em razão de um gosto do artista ou de seus encomendantes, não pode nos dar a garantia de que lhe faltasse conhecimento para a criação da proposta.

Podemos também observar que os detalhes de Manoel Victor de Jesus para a representação da cruz nas igrejas são curiosos indicativos de profundidade. O observador, ao contemplar a cruz, tem a impressão de que ela cairá do teto. A cruz, em Nossa Senhora da Penha e França, é contida por um anjo, que a segura com os dois braços, o que demonstra um considerável peso e realismo da madeira, numa tentativa de escoreamento desse elemento (Figura 46).

¹⁷³ “Em algumas pinturas portuguesas, o quadro recolocado pode variar entre uma posição totalmente frontal e uma posição inclinada ou oblíqua, simulando diferentes ângulos de visão. Na nossa análise, todas as pinturas que não apresentam escoreamento ou ruptura do topo do suporte, ou seja, que não criam a ilusão de um céu aberto ou de uma abertura atmosférica, serão consideradas como um quadro recolocado, seja ele frontal ou oblíquo em relação ao observador” (Mello, 1998, p. 83). Este era um gosto manifestado desde as cartelas frontais da época.

Figura 46 – Capela de N. Srª da Penha de França e N. Srª das Mercês Crioula.



Fonte: Fotos do autor (2021).

Teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França (à esquerda). Pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (à direita). Atribuídos a Manoel Victor de Jesus.

Figura 47 – Detalhes na nave na Igreja de N. Srª da Penha de França e N. Srª das Mercês Crioula.

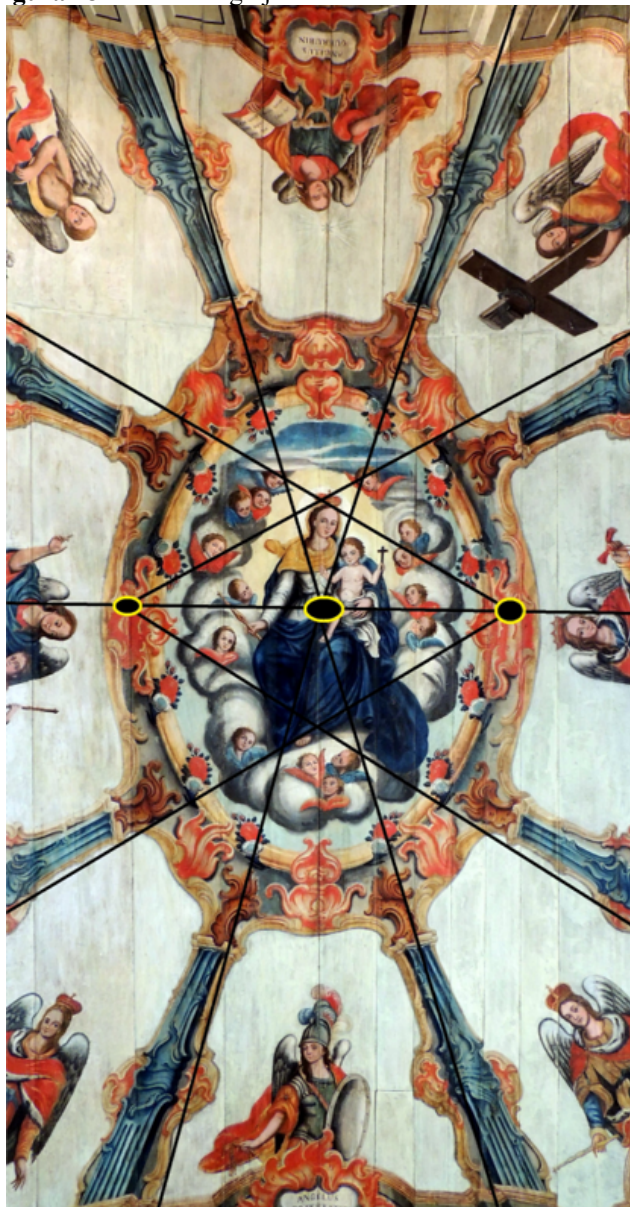


Fonte: Fotos do autor (2021).

As representações dos anjos na Igreja de Nossa Senhora da Penha (esquerda) e na Igreja de Nossa Senhora das Mercês (direita) receberam poucos detalhes anatômicos, não havendo indicativos de elementos de profundidade; o artista, contudo, destacou as vestes, asas e túnicas (Figura 47).

A Igreja de Nossa Senhora da Penha é um exemplo de pintura em perspectiva com três pontos de fuga. Manoel Victor de Jesus elaborou esses diferentes pontos no intuito de criar uma ilusão se projetando no interior da rocalha pela busca de equilíbrio e harmonia na composição.

Figura 48 – Nave da Igreja Nossa Senhora da Penha e França.



Fonte: Foto do autor (2021).

A nave elaborada por Manoel Victor (Figura 48) sugere linhas imaginárias que convergem para o centro do desenho criando uma sensação de profundidade, altura e distância, assim evitando as distorções anamórficas, que são deformações causadas pela perspectiva de um ou dois pontos de fuga centrais.

A pintura ilusionista não depende, no entanto, da quantidade de pontos de fuga, mas sim da habilidade do artista em criar uma composição harmoniosa e convincente. Um exemplo de pintura ilusionista com um único ponto de fuga é o da pintura de Joaquim José da Natividade, que optou por representar a pintura tridimensional apenas com um ponto de fuga central.

Na Figura 48, o artista criou uma ilusão de que o teto se abre para um céu com anjos e santos, usando um ponto de fuga centralizado na rocalha. Diferentemente das pinturas ilusionistas com vários pontos de fuga de Manoel da Costa Ataíde ou de Manoel Victor de Jesus, com Natividade a ilusão e o engano acontecem independentemente da quantidade dos pontos de fuga, pois o que importa é a qualidade da execução e a expressão artística.

Embora seja inconclusiva a utilização desse recurso pelos pintores na Capitania de Minas, o fato é que Manoel Victor de Jesus representou suas pinturas em escorço nas cenas das igrejas de Nossa Senhora da Penha e das Mercês Crioula, usando objetos como cruzes, balcões e anjos. No entanto, o artista busca, ao seu modo, utilizar as regras de escorçamento em suas pinturas, mas o resultado é de objetos e representações celestiais que tendem a cair do teto.

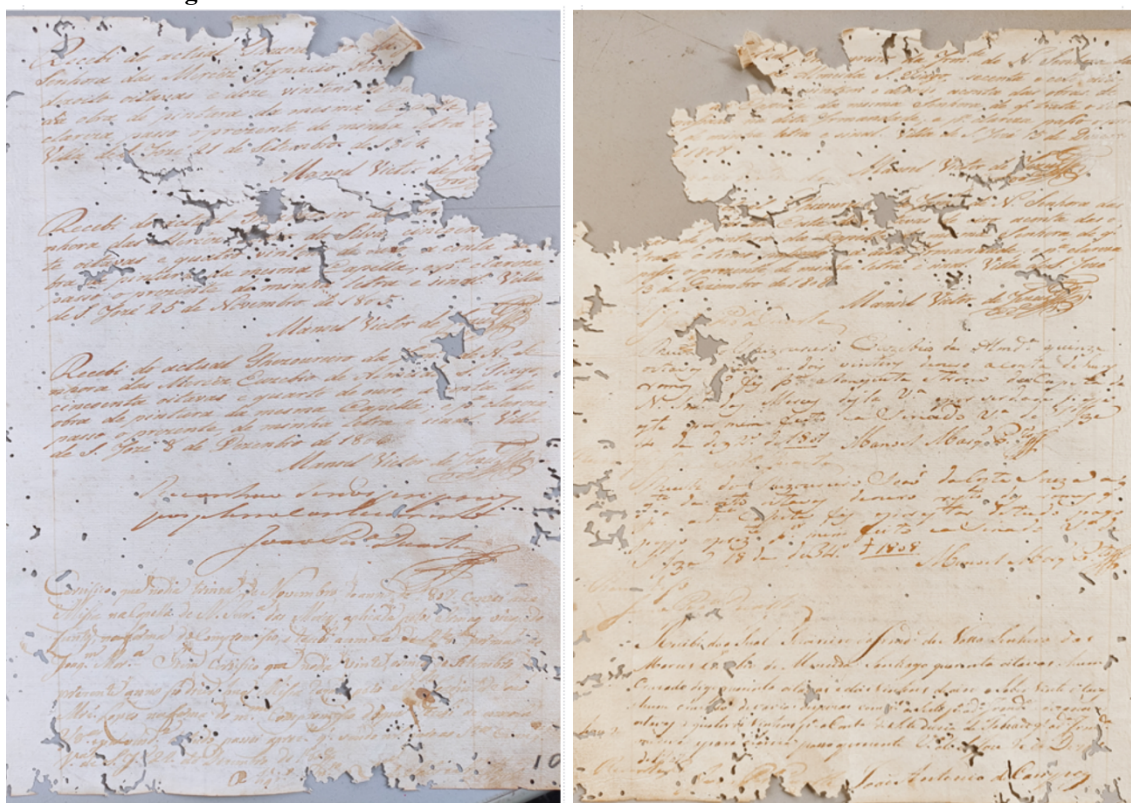
4.4 A Igreja de Nossa Senhora das Mercês na Vila São José: composição arquitetônica e análises

A associação religiosa leiga Nossa Senhora das Mercês era composta por pretos crioulos e por mulatos, nascidos na América Portuguesa. A falta de recursos prolongou por décadas a conclusão das obras da igreja. Segundo Cruz (2021), a edificação se destaca por suas soluções comuns às capelas da região, seguindo influências de mestres portugueses e também de soluções locais; era uma igreja que afirmava que os irmãos da Irmandade das Mercês – homens crioulos, forros e mulatos – se sentiam superiores aos escravos nascidos na África (Souza, 2017).

O raro documento que apresenta os recibos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês (1787–1888) é uma fonte que nos permite conhecer os pintores e as suas

realizações na igreja. Entre eles, destacamos Manoel Victor de Jesus, que arrematou várias pinturas para o templo. No Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, encontramos recibos assinados pelo artista de São José que confirmam o contrato para a execução das obras. A Figura 49 mostra um desses recibos, que infelizmente está muito deteriorado. A assinatura do artista, porém, revela traços firmes e precisos. Embora o grau de letramento dos artistas não seja objeto da nossa tese, este é um aspecto que pode ser explorado em pesquisas futuras.

Figura 49 – Fotos de recibos contendo assinatura de Manoel Victor de Jesus.



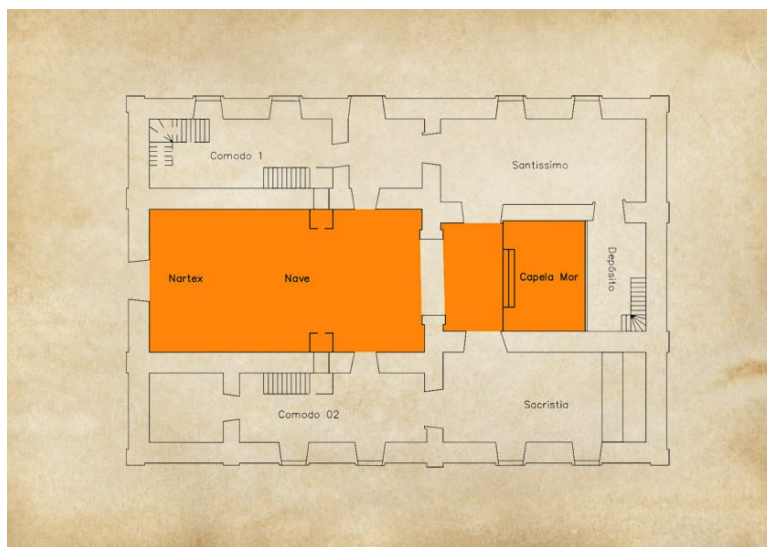
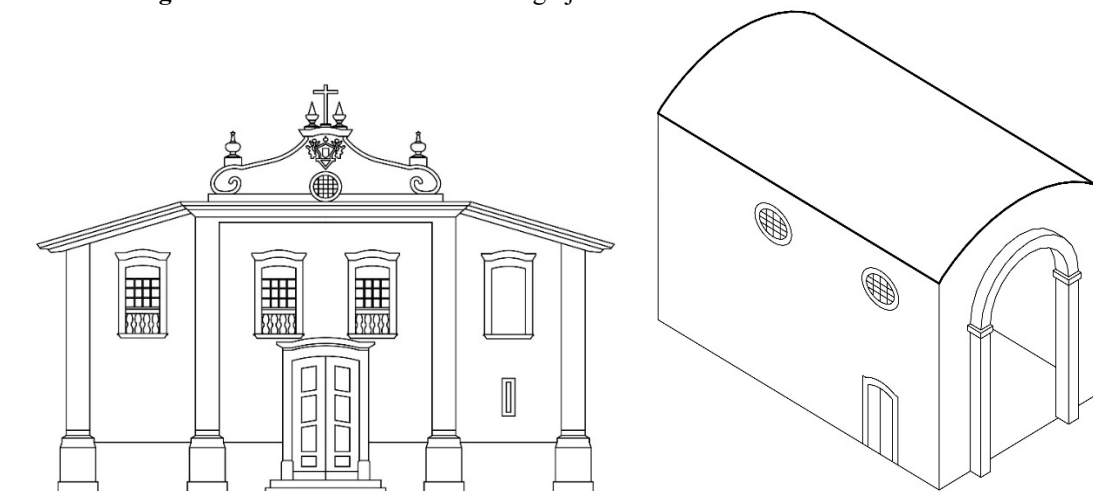
Fonte: Fotos do autor (2022).

AESJ – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula.

A estrutura arquitetônica da Igreja de Nossa Senhora das Mercês (Figura 50) foi iniciada na segunda metade do século XVIII; possui quatro janelas proporcionalmente distribuídas na visão frontal, linhas retas e decoração simples. O teto da nave tem uma forma de abóbada com pinturas que representam a cenas da vida de Nossa Senhora das Mercês. O artista Manoel Victor de Jesus representou muitas características similares no teto da Capela de Nossa Senhora da Penha de França, que leva uma ampla cimalha marmórea em azul, com fundo claro. A igreja tem uma planta centrada, composta por uma nave retangular e uma capela-mor quadrada. Um arco-cruzeiro divide esses dois espaços e apresenta uma decoração com fingimentos de mármore em tons de azul e vermelho. A

fachada segue o padrão de torres em formato de prisma quadrangular, com uma pirâmide na parte superior.

Figura 50 – Vista frontal e aérea da Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula.



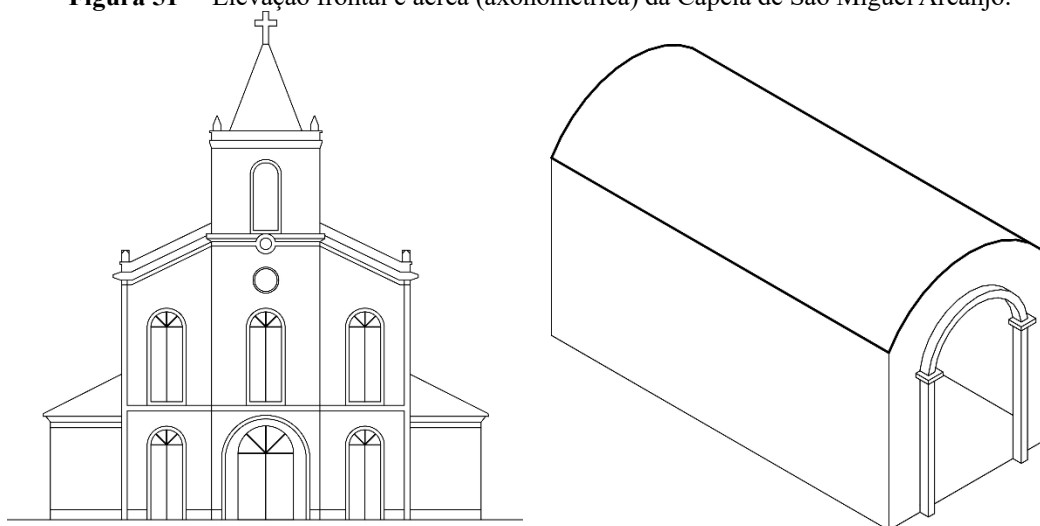
Fonte: Acervo ET–Tiradentes–IPHAN). Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula. Autor: Pedro Zanatta Miranda Horn. Softwares utilizados: AutoCAD e SketchUp/Illustrator.

A Igreja de Nossa Senhora das Mercês Crioula e a Igreja de Nossa Senhora da Penha e França receberam análises de forma conjunta em um outro tópico, embora sejam de associações religiosas leigas diferentes.

4.5 A Igreja de São Miguel Arcanjo na Vila São João del-Rei: composição arquitetônica e análises

A família Junqueira, que marcou história na região de São João del-Rei, demonstrou seu poder econômico ao construir a Capela de São Miguel Arcanjo do Cajuru, em uma edificação rural a cerca de 50 quilômetros da vila. Essa capela foi palco do casamento dos primeiros membros dos Junqueira em 1758 e possui pinturas atribuídas a Joaquim José da Natividade, responsável por representar a devoção dos encomendantes ao santo migueliano.

Figura 51 – Elevação frontal e aérea (axonométrica) da Capela de São Miguel Arcanjo.



Fonte: Autor: Pedro Zanatta Miranda Horn. Softwares utilizados: AutoCAD e SketchUp/Illustrator

A Igreja de São Miguel Arcanjo, localizada na Vila de São João del-Rei, possui uma fachada com torre única, porta e janelas em formato geométrico de semicírculos. Como podemos observar (Figura 51), o teto da nave é abobadado em formato retangular. A nave recebeu a pintura do sabarense Joaquim José da Natividade, que representou a composição iconográfica do Cristo em sua glória, acompanhado por Deus-Pai e o Espírito Santo (Silva, 2018).

As pinturas de Joaquim José da Natividade revelam o caráter complexo das imagens ao apresentarem volumetria e simulações de perspectivas. Verificamos que o teto foi elaborado com um único sistema monofocal, ou seja, todas as linhas de fuga das colunas convergem para o centro da pintura com um ponto de fuga centralizado.

Para a análise desta nave, utilizamos a fotogrametria, que é uma técnica capaz de extrair das fotografias as formas, as dimensões e as posições dos objetos em escalas maiores do que a fotografia (geralmente até cinco vezes), o que facilita os estudos sem se perder a qualidade da imagem.

Ao analisar os indicadores de cores e a direção na composição bem como o volume e a proporção da anatomia humana da Capela de São Miguel Arcanjo, visualizamos o lúdico e as projeções religiosas em uma pintura hiper-realista. A pintura possui várias representações de santos e anjos com diferentes tonalidades, com predominância do azul, do vermelho e do dourado. Estão presentes na pintura as pilastras que formam os elementos arquitetônicos sob a égide dos conhecimentos geométricos-matemáticos, convergindo para a área central do teto.

A estrutura criada por Natividade convida o olhar do observador a penetrar no céu fictício e conhecer a narrativa da história. O artista demonstrou o uso de regras da perspectiva para a criação de elementos de ilusão e do engano, apropriando-se de conhecimentos da história religiosa do santo de devoção e dos ensinamentos na construção arquitetônica ilusória da igreja.

A lógica da quadratura fictícia elaborada pelo artista unificou a pintura para sustentar a rocalha situada na parte central. Estão presentes, também, diferentes feições angelicais nas cores azul e vermelha, omitindo a parte torácica e pernas. Em Portugal, os pintores também tinham dificuldades em representar a anatomia humana, tendo sido objetos de análises nas pesquisas de Santos (2014) e Trindade (2008). Em Minas, diferentes trabalhos de Mello (1996, 2013, 2014) avançaram nas análises dos tetos das igrejas coloniais, dentre elas a Igreja de São Francisco de Assis em Vila Rica. O autor trouxe uma abordagem da confecção da estrutura arquitetônica pictórica presente nos tetos da América Portuguesa em conexão com os tetos pintados de Portugal.

Na Figura 52, temos a justaposição de fotos (aproximadamente vinte registros) do teto da Igreja de São Miguel Arcanjo; com o uso do software *Metashape*, conseguimos obter esse grau de realismo para a interpretação do teto. Os cortes presentes nas colunas são elementos de destaque, pois garantem os efeitos de profundidade nas colunas, saliência e volumetria nessas quadraturas que convergem para o centro de um céu fictício.

Figura 52 – Pintura da nave da igreja de São Miguel Arcanjo, Vila São de São João del-Rei.



Fonte: Fotos do autor (2021). Elaborado por Lucas Andrade Neves Dutra Cosendey. Fotogrametria (*structure-from-motion*). Software Metashape.
Têmpera sobre madeira atribuída a Joaquim José da Natividade.

O pintor, com o seu conhecimento prático, aplicava nas suas pinturas a técnica da volumetria e elaborou sombras ao reproduzi-las em um teto abobadado, mas não foi impedimento para que o artista registrasse este saber, colocando no teto uma exemplificação do método da perspectiva com o auxílio da matemática.

Na pintura do teto abobadado (Figura 52), estamos diante de uma representação que conjuga métodos geométricos para a tridimensionalidade e a habilidade do artista. Joaquim José da Natividade, nos diferentes balcões, fez uso de semicírculos em três dimensões, principalmente onde estão posicionados os doutores da Igreja; também percebemos que os vasos de flores e grinaldas, espalhados por toda a nave, garantem, nessa pintura, indicadores de profundidade.

Os elementos arquitetônicos, como as colunas, caracterizam-se, na pintura de Natividade, por terem uma forma cilíndrica ou prismática, com uma base, um fuste liso – mas que apresenta volume – e sulcos na sua extensão e sombras. As colunas mesclam colunas cilíndricas e prismáticas com diferentes estilos de acordo com a ordem arquitetônica elaborada por Natividade. A pintura tridimensional do artista destaca-se pelos detalhes das oito colunas que sustentam a rocalha central, dividindo a atenção do observador entre o painel central.

A arquitetura da ilusão e do engano feita pelo artista não está apenas na eficácia estética, mas nas soluções empíricas apresentadas para o tema central da pintura. A pintura de Joaquim José da Natividade apresenta conhecimentos de desenho, perspectiva e arquitetura que garantem a ilusão de falsa arquitetura e dos objetos representados nas cenas. As falsas quadraturas do artista apresentam os efeitos das cores, da luz, das sombras e texturas, garantindo os detalhes de quem conhecia os princípios da perspectiva, da proporção e da composição, além de um bom conhecimento das técnicas de pintura. Como este artista aprendeu o método da falsa arquitetura e da perspectiva é um mistério, mas sua pintura atingiu um considerável grau realístico, na Igreja de São Miguel Arcanjo, deixando um legado importante de representação imagética na Capitania de Minas.

Detalhes como anatomia dos corpos e anjos representados nos tetos ilusionistas não foram pintados em pormenores pelo artista sabarense, mas ele conseguiu criar efeitos de perspectiva, profundidade e movimento. Os bustos angelicais dessas pinturas apresentam cores vibrantes, contrastes de luz e sombra, e detalhes realistas nas expressões, vestimentas e atributos dos personagens sagrados.

Natividade destacou o domínio da técnica do *trompe-l'oeil* na rocalha central da pintura, criando a ilusão de que uma multidão de anjos e querubins estão suspensos no ar,

interagindo entre si e com o público. A parte central é dinâmica e harmoniosa, com os corpos dispostos em diferentes planos e ângulos, criando uma sensação de profundidade e perspectiva. O artista sugeriu para alguns anjos o movimento dos tecidos em suas túnicas; as asas dos anjos são coloridas e plumosas, com reflexos de luz que realçam a sua textura. Ao fiel, letrado e iletrado, as imagens sacras era uma possibilidade de conectar de forma mais profunda a espiritualidade e rememorar a história da fé cristã, com os exemplos de santos e a uma experiência mais profunda e significativa de fé.

Podemos dizer, então, que as pinturas de Joaquim José da Natividade são exemplos de práticas experimentais que prevalecem não apenas na pintura da Igreja de São Miguel Arcanjo, mas na maioria dos casos analisados. As oficinas de pintura foram lugares que superaram problemas, pois nem sempre as soluções estavam apresentadas nos livros que circularam na América Portuguesa. O labor diário e a ponta talentosa do pincel tornaram possível unir experiência, ousadia e talento para inovar e buscar alternativas para os obstáculos impostos pela estrutura física do templo.

Diferentes tentativas de realizar pinturas escorçadas podem ser percebidas nos tetos das igrejas da Capitania de Minas, uma vez que nem sempre o observador captura apenas uma imagem integral. Os artistas da Capitania optaram por reproduzir objetos vulneráveis e passíveis de uma queda, mas garantiram a visão completa do santo ou de algum objeto sem perder os detalhes das vestes, de vasos ou das colunas, contribuindo ainda mais para a inserção de quem observa a cena.

Nesta etapa, analisamos alguns detalhes da pintura de teto da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo, situados nas quatro extremidades do painel central. As representações dos doutores da igreja chamam a atenção pela riqueza de detalhes das vestes, das barbas, dos livros que seguram simbolizando a pregação do Evangelho e garantindo o processo de persuasão dos observadores.

A pintura ilusionista de Joaquim José da Natividade é a única dentre as analisadas que não retrata Nossa Senhora e congrega elementos de uma narrativa religiosa e figuras ilusionistas que parecem cair do teto, criando uma armadilha para o olhar e ao mesmo tempo despertando a atenção de quem observa as imagens escorçadas (Figura 53). Seria uma opção do artista para chamar a atenção do fiel ou uma simplificação eficaz da técnica?

Figura 53 – Detalhes da pintura de teto da nave da Igreja de São Miguel Arcanjo (Cajuru). Joaquim José da Natividade. Processo de escorçamento.



Fonte: Fotos do autor (2022).

Acreditamos que os pintores tinham consciência da dificuldade em realizar a transposição das figuras escorçadas para tetos curvilíneos, e para isso eles enfrentaram situações que exigiram a transformação dos espaços abobadados e produziram um conjunto de conhecimentos práticos para contornar as dificuldades do que ainda seria descoberto na primeira metade do século XIX: a geometria não euclidiana¹⁷⁴.

A geometria não euclidiana consiste na revisão do quinto postulado da Geometria Euclidiana, referente às linhas paralelas e um dos maiores problemas da humanidade “[...] sobre o qual repousa quase toda a Geometria proposta por Euclides, poderia ser formulado

¹⁷⁴ Segundo Barbosa (2008), a geometria não euclidiana baseia-se em um sistema axiomático diferente da geometria euclidiana, que foi estabelecida por Euclides em sua obra *Os Elementos*. As geometrias não euclidianas têm propriedades diferentes, como a soma dos ângulos internos de um triângulo, a circunferência de um círculo e a medida do comprimento de uma curva. Apresentam também diferentes aplicações nas áreas da matemática e da física, como na teoria da relatividade, na topologia e na criptografia. O caráter prático das pinturas em tetos abobadados permitiu o contato dos artistas com esse paradoxo geométrico em que as linhas imaginárias das colunas pintadas convergiam para o centro da pintura. Assim, surgiram as geometrias não euclidianas, que modificaram o axioma das paralelas e exploraram as consequências dessa mudança. As principais geometrias não euclidianas são as elípticas e as hiperbólicas, que foram desenvolvidas independentemente por vários matemáticos no século XIX, como os matemáticos Carl Friedrich Gauss (1777–1855), o russo Nikolai Ivanovich Lobachevsky (1792–1856), János Bolyai (1802–1860) e Bernhard Riemann (1826–1866).

de outras maneiras dando origem a novos tipos de Geometrias, igualmente válidas” (Santos Junior, 2020, p. 26). Na prática, o artista ou o responsável por fazer os riscos dos tetos, ao utilizarem uma grelha ou cordas, percebiam que duas linhas paralelas projetadas no teto abobadado se encontravam, se cruzavam entre si, o que seria uma quebra do quinto postulado de Euclides. Cientes ou não desta teoria, ao se depararem com tais dificuldades, intuíaam que algo diferente da geometria euclidiana se operava no local da representação da pintura, mas não sabiam nomeá-lo ou apresentar soluções. Aquilo que o artista ou os riscadores buscavam eram soluções capazes de contornar os obstáculos para trabalharem com a concavidade dos tetos. A teoria poderia contribuir ou até confundir os ensinamentos dos pintores, mas não limitou os artistas que realizaram suas pinturas nos tetos abobadados.

Vejamos agora como a tridimensionalidade foi representada por Joaquim José da Natividade na Igreja de São Miguel Arcanjo da Vila de São João del-Rei em comparação com outros tetos. A Figura 54 apresenta como o artista representou as linhas imaginárias de construção perspéctica convergindo para o centro e criando a ilusão de profundidade e distância no desenho geométrico. Este recurso, largamente utilizado nas estruturas de falsa arquitetura dos tetos das igrejas, conferia profundidade e realismo às pinturas. É importante afirmar que a história da geometria ganhou inúmeras transformações, com lições que ensinavam a elaborar desenhos por meio das tentativas e da criticidade do olhar do artista para o método da perspectiva.

As linhas imaginárias esboçam uma breve construção perspéctica da Igreja de São Miguel Arcanjo, da Igreja de São Francisco de Assis e da igreja de Nossa Senhora da Penha e França. A primeira análise das linhas de fuga é da Igreja de São Miguel Arcanjo: elas convergem para o ponto central da imagem, indicando simetria equilibrada das oito colunas construídas e um ponto de fuga central. Essas colunas ilusórias sustentam a rocalha e a pintura centralizada, lembrando o arrombamento do teto imaginário que dá acesso ao divino.

Figura 54 – Igreja de São Francisco de Assis (Vila Rica), Igreja de São Miguel Arcanjo e Igreja de Nossa Senhora da Penha e França.



Fonte: Foto do autor (2021) e fotos de Magno Mello (2017).

Pontos de Fuga. Atribuições a Joaquim José da Natividade, Manoel da Costa Athaíde e Manoel Victor de Jesus

A pintura do teto da Igreja Nossa Senhora da Penha e França, realizada por Manoel Victor de Jesus, possui linhas imaginárias que partem das colunas, mas não representam a direção e a profundidade dos objetos em uma cena. É possível observar que as linhas imaginárias não convergem para o ponto de fuga central, algo comum na construção ilusória. A perspectiva linear central é um método de desenho que utiliza um único ponto de fuga para criar a ilusão de profundidade e tridimensionalidade. No entanto, nem sempre as linhas de fuga criadas pelo pintor da Vila de São José convergem perfeitamente para o ponto de fuga central da imagem.

A pintura do teto abobadado possui linhas de fuga que dispersam ao se aproximarem do ponto de fuga central, criando três pontos de fuga distintos. Outro item de destaque são os ângulos de inclinação das colunas, que estão muito fechados, o que provoca a sensação de estranhamento ou desconforto no observador, para o qual as colunas parecem cair do teto. Aquilo que seria uma imperfeição ou um erro geométrico se torna um novo efeito ilusório na pintura de Manoel Victor.

Os artistas das pinturas da Capitania de Minas buscaram, por meio do desenho, orientar-se utilizando os mesmos métodos, mas cada experiência trouxe uma visão subjetiva da cena representada, fugindo dos padrões convencionais pela prática do ver e ouvir, alcançando objetivos distintos na execução de pinturas.

Neste capítulo, apresentamos algumas propostas de métodos das pinturas para os tetos pintados que representam as cenas tridimensionais em uma superfície plana. Esses métodos se baseavam no uso da perspectiva e foram aperfeiçoados e difundidos nos séculos XVIII e XIX, tanto na Europa quanto na América Portuguesa. Para os efeitos da ilusão e do engano, utilizavam-se as anamorfoses, que são as distorções das imagens; o *trompe-l'oeil*, que consiste em criar uma ilusão de ótica levando o observador a acreditar que a cena é real; a perspectiva, representando uma cena com fidelidade; e os indicadores de profundidade, que são os principais recursos empregados nas pinturas da Capitania de Minas.

O processo criativo dos pintores e suas práticas do desenho e das artes levantam muitas questões. Quais outros métodos eles utilizaram? Essa pergunta surgiu principalmente ao identificarmos livros de pinturas que circulavam pela Capitania de Minas. Entretanto, ainda não sabemos como eles transpuseram seus trabalhos do desenho para o suporte. Este é um enigma que desafia a historiografia da arte e a matemática. Observamos que os pintores tinham uma habilidade operacional ativa, pois a construção ilusionista funciona efetivamente com a experiência desses artistas. No entanto, seria enganoso afirmar quais foram os métodos específicos de cada um, pois isso ultrapassa os conhecimentos atuais.

Em relação aos conhecimentos das oficinas transmitidos oralmente, estes seguiam uma tradição típica da produção pictórica na Europa, que chegou à América Portuguesa através dos livros ou dos portugueses que trabalharam nas diferentes regiões da Capitania de Minas. Nesse tocante, não temos registros documentais do fazer artístico. Podemos apenas dizer que, além dos conhecimentos apresentados nesta tese, há outros que precisam ser investigados nessas pinturas.

Os pintores Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade contribuíram para uma nova forma de olhar de grande parte da sociedade colonial para perceber as qualidades primárias, como figuras e formas geométricas. Através da experiência e da comparação de diferentes sentidos, foi possível associar essas formas a essa ou àquela sensação. Empiricamente, conseguiram fazer com que a nossa visão criasse a combinação mental de que um retângulo fosse transformado em uma coluna, ou nuvens em pequenas esferas. As análises levam-nos a estar além dos livros, da arte, e nos possibilitam diferentes respostas para as mesmas perguntas. As questões das imagens pensadas, desenhadas e projetadas na ponta do pincel parecem não ter fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos, nesta tese, estudar, pesquisar e analisar pinturas em alguns tetos de igrejas da Capitania de Minas Gerais, no século XVIII e a primeira metade do século XIX. E para isso, como professor de matemática, esta foi a área escolhida para tentar compreender as pinturas em perspectiva, que se denominam ilusionistas. O percurso nesses quatro anos foi marcado por grandes desafios e, dentre eles, a pandemia do Covid-19, com as dificuldades de aulas remotas e a inacessibilidade, em grande parte desse tempo, aos arquivos, às bibliotecas e às igrejas onde a pesquisa deveria ocorrer.

Para elaborar a análise pretendida, iniciamos os estudos discutindo o contexto histórico dos arraiais e vilas da Capitania, em que a extração mineral foi responsável pelo erguimento de povoados, com toda a complexidade existente. Conhecer a dinâmica das vilas foi importante para entendermos as relações sociais, políticas, econômicas e religiosas; acompanhar a circulação das pessoas pelas vilas nos permitiu perceber como os saberes foram se disseminando graças a esses movimentos que propiciavam as trocas de informações e as apropriações de novos saberes. A produção artística foi resultado da troca de conhecimento, principalmente pelo ver e ouvir e, posteriormente, pelo contato com impressos.

Ao estudarmos a disseminação dos saberes por meio das documentações dos pintores, ou seja, inventários, libelos, estes se revelaram como fontes preciosas sobre os artistas, pois que seus conhecimentos provinham de livros ligados a saberes práticos acerca da pintura, bem como de dicionários ou livros religiosos. E, ampliando a temática da disseminação dos saberes na Capitania das Minas, a análise da biblioteca do militar José Maria Veloso e a do Cônego Luiz Vieira nos trouxeram grande contribuição, dado o interesse desses indivíduos por livros de física, química e matemática.

No tocante à vida dos pintores, seu cotidiano, as relações sociais, a apropriação do saber artístico, percebemos que os estilos empregados nas pinturas, o método da perspectiva, foram resultado de um conhecimento empírico. Um saber adquirido em função da circulação dos pintores pelas diferentes vilas, movidos pela necessidade de sobrevivência, e que foi responsável pela adaptação do método da perspectiva, uma vez que esses artistas não dominavam os tratados de pinturas provenientes da Europa. O *status* adquirido ou reconhecimento como mestres da pintura deu-se devido à solicitação de patentes junto ao Estado Português e à aproximação com associações leigas, como, por exemplo, as irmandades. Assim, os pintores ficaram muito próximos do universo militar

e do religioso. Pensamos que o conhecimento teórico da perspectiva acontecia, também, pelas trocas de saberes com essas categorias sociais.

Estudar as obras selecionadas de Manoel da Costa Athaíde, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade exigiu de nós uma síntese, a partir da análise matemática, conjugando a arte e o método da perspectiva, ou seja, ideias, criatividade e pintura. A exemplo dos pintores, na condição de pesquisador, foi preciso que nos deslocássemos, saindo do campo da matemática e circulando pelos campos temáticos da História da Arte e História da Educação – áreas, até então, não familiares na nossa vivência.

O olhar matemático levou-nos a pensar na interseção dos saberes, como já mencionamos. Técnica, empiria e criatividade são marcas desses artistas, e por isso a pesquisa se reinventa em outros trabalhos por novos caminhos interpretativos. De fato, analisar as pinturas sob a égide de diferentes saberes é desafiador, mas possibilita levantar novas provocações sobre a produção artística e o uso da geometria euclidiana dos séculos XVIII e XIX.

Para o estudo crítico-analítico das pinturas tridimensionais, foi necessário não perdermos de vista que a arte é fruto das mediações entre os pintores, os quais usaram o ver e ouvir como principal prática nas oficinas. Escolher qual(is) metodologia(s) de análise das pinturas seria(m) utilizada(s) também se constituiu um desafio, uma vez que seria nosso interesse inicial apresentar uma análise e interpretação iconográfica, mas o tempo nos indicou que uma história das imagens e dos tipos iconográficos constituiria outro caminho para a pesquisa. Há trabalhos que apresentam tais interpretações e serviram de fontes para consulta. Para o futuro, vislumbramos possibilidades de mesclar análises matemáticas com as interpretações iconográficas estudadas nesta tese.

A pesquisa nos demonstrou que os pintores buscaram assimilar os saberes, em contato com as tradições decorativas e festividades da época, as suas percepções sociais e a simbologia religiosa para materializar suas representações; daí a complexidade de análise que está no amálgama de uma tradição oral e visual nas oficinas de pintura. Um desafio que percorreu boa parte da pesquisa foi o de identificarmos os documentos concernentes aos pintores. O interesse em encontrar documentos dos artistas dos séculos XVIII e XIX seria a coroação de uma escrita, mas já sabíamos que o percurso não seria facilitado. Por isso, fizemos investimentos nas leituras que aproximassem o pintor dos seus conflitos e ganhos pessoais. Os artistas não estavam preocupados em deixar um legado escrito; o caminho desses homens estava na contramão dos nossos interesses. A

maior preocupação desses artistas nos séculos XVIII e início do XIX era arrematar e executar pinturas para as associações religiosas e criar estratégias para manter vínculos de sociabilidades para a sua sobrevivência.

A primeira biblioteca pública da Comarca do Rio das Mortes expressa muito do que circulava nas Minas Gerais. Os livros da biblioteca e de outras referências, identificados em Vila Rica, contribuíram intensamente para a compreensão das representações pintadas nos tetos das igrejas.

As fontes na Comarca do Rio das Mortes demonstraram ser promissoras para futuras pesquisas e estão abrigadas nas dependências da Universidade Federal de São João del-Rei. Do acervo de obras raras do século XIX, na biblioteca de Baptista Caetano d'Almeida, foi possível analisar alguns exemplares, mas existem vastas possibilidades que ainda carecem de estudos. Para a tese, reiteramos que fomos capturados pela historiografia dos livros e por essa rica biblioteca e, devido ao período pandêmico em que ela que esteve fechada ao público, não nos foi possível acessá-la por um longo tempo. O acesso a esse acervo só foi possível graças à pesquisadora Christianni Cardoso Morais, com a mediação da orientadora desta tese, Thaís Nívia de Lima e Fonseca.

Os livros de física da primeira biblioteca pública superaram o quantitativo dos livros de matemática e da perspectiva. Uma explicação para este número expressivo de exemplares estaria no contexto da circulação desses impressos na época. Seguindo a historiografia dos livros, principalmente nos trabalhos de Villalta (2015) e Morais (2002, 2009), tivemos a indicação de que a Europa recepcionou indivíduos para completar seus estudos; ao regressarem para a América Portuguesa, o gosto pelos saberes acompanhou esses leitores.

Uma análise dos acervos de artes e desenho revelou uma produção de conhecimento baseada em saberes que emergiram em diferentes vertentes e interesses da época. Os conhecimentos práticos estavam ligados aos interesses dos pintores, que possuíam nas suas bibliotecas particulares lições de desenhos e pinturas. Por outro lado, os livros da Comarca do Rio das Mortes (biblioteca Baptista Caetano d'Almeida) e de Vila Rica (livros do religioso e do militar) apresentavam definições teóricas acompanhadas de exemplos de maior complexidade. Esses livros, nas bibliotecas de indivíduos com *status* social privilegiado, também se destacaram pela abundância de temas ligados à filosofia natural (física e química). A matemática e os poucos exemplares identificados nos acervos subsidiavam as explicações da filosofia da natureza, que era o grande interesse nos séculos XVIII e XIX.

De Vila Rica à Comarca do Rio das Mortes, os conhecimentos teóricos não estavam nos documentos dos artistas, mas acreditamos que foram acessados pelos artistas a partir das relações sociais. Já os livros de caráter prático, identificados nos inventários, funcionavam como inspirações e ganhos sociais desses indivíduos, mas não representam o referencial de conhecimento prático do artista. A identificação de livros práticos nos documentos, em comparação ao nível de complexidade representado pelos artistas nos tetos pintados, indica que o conhecimento individual vai além dos livros e não pode ser analisado exclusivamente com a posse dos exemplares de cada artista.

A histografia dos livros é encantadora! Fomos capturados por seus conteúdos da mesma forma como o matemático português José Anastácio da Cunha, que, em julho de 1778¹⁷⁵, preso pela Inquisição, disse à Mesa Censória que os livros haviam sido os responsáveis por suas ações e falas subversivas. De fato, as ideias e os livros iluministas nos capturam!

A pesquisa sempre se situa neste limiar de trabalho inacabado que toca algumas questões, mas não esgota o tema. Este percurso nos colocou diante de novas perguntas e fontes inimagináveis, abrindo portas para novas hipóteses, envolvendo não apenas as análises das pinturas, mas a circulação dos impressos na Capitania.

¹⁷⁵ O processo de José Anastácio da Cunha na Inquisição de Coimbra (1778). Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2358174>.

FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS

ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. *Inventário de Francisco Xavier Carneiro*. Cód. 59, auto 1346, 2º. Ofício, fl. 4f. 1840. Alguns bens, dentre eles livros, ouro e os escravizados Francisco, escravo da nação Angola, de 24 anos; Joaquim, de nação Benguela, 36 anos. Transcrição de Elimar C. Santo.

ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. *Inventário de Manoel da Costa Ataíde*. Cód. 68, Auto 1479, 2o ofício, fl. 3f, 5f e v. 1832.

ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. *Inventário do Tenente José Maria Veloso de Miranda*. Cód. 91, Auto 1909, 2º ofício, 1822. Documentação localizada pelo Grupo de Pesquisa “Luzes entre livros: Ilustração e Cultura Escrita em Minas Gerais (1750–1822)” da Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em:
<http://www.lampeh.ufv.br/CasaSetecentista/iipmooviewer/gallery.php?ID=1248>

ACSM – ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. *Libelo Cível de Manoel da Costa Ataíde*. Cód. 239, Auto 5972, 2º ofício, Fls.17v e 18. Em 2022 o documento foi totalmente digitalizado pela Casa Setecentista e será disponibilizado no portal www.lampeh.ufv.br. Transcrição de Elimar C. Santo.

AETSJDR; IPHAN/MG. Arquivo do Escritório Técnico de São João del Rei – IPHAN/MG. *Auto de Querela de Casemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuína Onória de Jesus, 1819*. Livro de Autos de Querela nº 4, 1811–23. Livro de Autos de Querelas, n.4, 1811-23, f.42-42v. Escritório Técnico de São João Del Rei, IPHAN-MG.

AETSJDR; IPHAN/MG. Arquivo do Escritório Técnico de São João del Rei – IPHAN/MG. *Auto de Querela que dá Joaquina Cândida de Jesus moradora nesta Vila de Casemiro José Gomes da Silva Flores, homem branco, casado, morador nesta Villa cujo sumário está no livro deles a folha 37, em 7 de janeiro de 1819*. Livro de Autos de Querela nº 4, 1811–23.

AETSJDR; IPHAN/MG. Arquivo do Escritório Técnico de São João del Rei – IPHAN/MG. *Doação de bens do Tenente Joaquim José da Natividade a outorgada Dona Jesuína Onória de Jesus como abaixo se declara, 1815*. Cartório do 2º Ofício, Livro de notas nº 1, f. 102.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira (1976–1983). Brasília: Câmara dos Deputados/Belo Horizonte: *Imprensa Oficial do Governo do Estado de Minas Gerais*. 10 vols.

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução de Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architetonico, bellico, botanico...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau,*

clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da Raynha da Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & calificador no sagrado tribunal da santa inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. 10v.

DU FRESNOY, C.A. *A Arte da Pintura.* Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Literaria do Arco do Cego, MDCCCI.

DUPAIN, M. *A Sciencia das Sombras Relativas ao Desenho.* Lisboa: oficina de João Procópio Correa da Silva, 1799. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?4500009120&bbm/4010#page/10/mode/2up>. Acesso em: 1 jun. 2023.

LAIRESSE, Gerardo. *O Grande Livro dos Pintores ou Arte da Pintura.* Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Literaria do Arco do Cego, MDCCCI.

MACEDO, Antônio de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante.* Lisboa: oficina de Antonio Pedrozo Galram, MDCCXXXIII.

MONTON, Bernardo de. *Segredos das Artes Liberaes, e Mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos, que trataõ de física, pintura, arquitetura, optica, quimica, douradura, e acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas.* Lisboa: Na Offic. De Domingos Gonsalves, 1744. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125009789393/page/n65/mode/2up. Acesso em: 01 fev. 2023.

NUNES, Filippe. *Arte da pintura, symetria e perspectiva.* Lisboa: Oficina de João Baptista Álvares, MDCCLXVII.

PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura.* Barcelona: LEDA, 1968. Segredos Necessarios para os Officios, Artes e Manufacturas. Lisboa: na Offic. De Simão Thaddeo Ferreira, 1794.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Archictetorum.* Roma: Typographia Joannis.

SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo do Escritório Técnico de São João Del Rei – IPHAN/MG, Cartório do 2º Ofício. *Escritura de doação que fez o outorgante o Tenente Joaquim José da Natividade a outorgada Dona Jesuina Onória de Jesus como abaixo se declara.* 1815. Livro de notas nº 1, f. 102-102v.

SÃO JOÃO DEL-REI. Arquivo Eclesiástico da Diocese. *Livro de Assentamentos de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário,* 1812-1885, Caixa 01/ Livro 06.

VASARI, Giorgio. *A Vida dos Artistas.* São Paulo: Martins Fontes, 2011. Zempel Austrici prope Montem Jordanus, MDCCXLI.

DICIONÁRIOS E OBRAS SUBSIDIÁRIAS

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.

RODRIGUES, Francisco de Assis, 1801-1877. *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura* / composto por Francisco de Assis Rodrigues. Lisboa: Impr. Nacional, 1875. 384 p. Disponível em: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/14229-diccionario-technico-e-historico-de-pintura-esculptura-architectura-e-gravura>. Acesso em: 29 out. 2023.

SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza* – recompilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1789.

FONTES

CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO. Cânones 1186–1190: Do culto das imagens sagradas. In: CÓDIGO de Direito Canônico: *promulgado por João Paulo II*. São Paulo: Loyola, 1983. p. 267-268.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição sobre a Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium. In: DOCUMENTOS do Concílio Vaticano II. São Paulo: Paulinas, 1965. p. 9-86.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia, feitas, e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide, 50 Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Majestade. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessárias. Brasília: *Senado Federal*, Conselho Editorial, 2007 (Reprodução fac-similar da edição feita em São Paulo, em 1853).

PRINCIPAIS PERIÓDICOS PESQUISADOS

SEQUESTRO dos bens do cônego Luiz Vieira da Silva. *Revista Trimestral do Instituto Histórico*, n. 103, p. 159-160, 1901. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsRGNhQ3hlZjc3X2c/view?resourcekey=0-zCBGIYcMXnj6WuVyluE1wg. Acesso em: 22 ago. 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Ler como censor: censura em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX. *ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte Uberlândia*, v. 24, p. 43-60, 2022.

AGUIAR, Marcos Magalhães de. Tensões e conflitos entre párocos e na Capitania de Minas Gerais. *Textos de História*, v. 5, n. 2, p. 43-100, 1997.

AHMIOP. Cód. 185. Auto 2535, 1º ofício.

ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel*. Caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

ALMADA, Márcia. A produção, a circulação e o uso de manuscritos pintados na Era Moderna. In: SANT'ANNA, Sabrina; CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.). *Cultura artística e conservação de acervos coloniais*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Clio, 2015. p. 209-227.

ALMADA, Márcia. Os homens da boa pena e os manuscritos iluminados na capitania de Minas Gerais no século XVIII. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, v. 19, 2016.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. Inventários: possibilidades e limites para a pesquisa histórica. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-24, 2003.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Ricos e pobres em Minas Gerais: produção, hierarquização social no mundo colonial, 1750–1822*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

ALVARENGA, Thábata Araújo. *Homens e livros em Vila Rica. 1750–1800*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Saberes Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ALVES, Ana Sofia dos Penedos. O desenho da perspectiva na concepção de Trompe L'Oeils e anamorfofos. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27666>. Acesso em: 1º jan. 2023.

ALVES, Célio Macedo. Minas colonial: pintura e aprendizado. O caso exemplar de João Batista de Figueiredo. *Telas & Artes*, Belo Horizonte, n. 15, p. 34-40, nov. 1999.

ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em colônia. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB). *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 2, p. 82-84, 2003.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos Rebeldes: Violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

ANASTASIA, Carla Maria Junho; SILVA, Flávio Marcus. Levantamentos setecentistas mineiros, violência coletiva e acomodação. In: FURTADO, Júnia. (Org.). *Diálogos Oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 307-332.

ANDRADE, Marcos Ferreira de. *Elites regionais e a formação do estado imperial brasileiro: Minas Gerais – Campanha da Princesa (1799–1850)*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2014.

ANJOS, P. R. V. *Metáfora de Pedra*. A retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

ARAÚJO, Ana Cristina. *O Marquês de Pombal e a Universidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2000.

ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária da região dos Campos das Vertentes e Sul de Minas. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB). *Imagem Brasileira*, n. 1, p. 148, 2001.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da Época Moderna. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. 2. ed. Belo Horizonte: Com Arte, 2007. v. 1. p. 31-62.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e arte religiosa nas Minas setecentistas: trabalho e vida cotidiana*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013. v. 1. 388 p.

ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, Maurizio. Preâmbulo ao Estudo da História da Arte. In: ARGAN, G. C. *Guia da História da Arte*. Tradução de M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1992.

ATALAY, B. *A matemática e a Mona Lisa*. A confluência da arte com a ciência. São Paulo: Mercury, 2007.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Setecentistas em Minas – Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. v. 2.

ÁVILA, Affonso. *Festa e religiosidade no Brasil colonial*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro /Fundação Roberto Marinho, 1980.

ÁVILA, C. Relação texto-imagem no barroco mineiro: a arte das iluminuras. *Sociedade e Estado*, v. 8, n. 1-2, p. 108-154, 2022. Recuperado de: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/43786>. Acesso em: 21 maio 2023.

AZEVEDO, Maria Cristina Neves de. *Arte Sacra e distinção social: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX*. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: Edufba, 2012. 214 p.

BALDINUCCI, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Florence, 1681.

BALTRUŠAITIS, J. *Anamorphoses – Les perspectives depravées II*. Paris: Flammarion, 1996.

- BARBOSA, J. L. M. Geometrias não-euclidianas: uma breve introdução. *In*: 31º ENCONTRO BRASILEIRO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MATEMÁTICA, 2008, Vitória da Conquista. *Anais* [...] Vitória da Conquista: UESB, 2008.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711–1822)*. 438 f. 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-08092010-160646/pt-br.php>. Acesso em: 14. out. 2023.
- BATTISTI, César Augusto. *O método de análise em Descartes: da resolução de problemas à constituição do sistema do conhecimento*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2002. v. 1. 420 p.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, Germain. *A arte religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BELTING, Hans. *Florença y Bagdad – Uma história de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madri: Akal editorial, 2012.
- BELTRAN, M. H. R. O laboratório e o ateliê. *In*: ALFONSO-GOLDARB, A. M.; BELTRAN, M. H. R. (Orgs.). *O laboratório, a oficina e o ateliê: a arte de fazer o artificial*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2002. p. 39-60.
- BERNARDO, Luís Miguel. Concepções sobre a natureza da luz no século XVIII em Portugal. *Revista da SBHC*, n. 19, p. 3-12, 1998.
- BERTUCCI, Paola. *Artisanal Enlightenment: Science and the Mechanical Arts in Old Regime France* New Haven. CT/London: Yale University Press, 2017. p. 312. ISBN 978-0-3002-2741-3.
- BESOUW, Jip Van. *Out of Newton's shadow: an examination of Willem Jacob 's Gravesande's scientific methodology*. Faculty of Arts and Philosophy. Vrije Universiteit Brussel, 2017. 234 p. Disponível em: https://www.academia.edu/36874377/Out_of_Newtons_shadow_an_examination_of_Willem_Jacob_s_Gravesandes_scientific_methodology. Acesso em: 12 fev. 2023.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Mapa da Capitania de Minas Gerais*. [S.l.: s.n.], 1810, desenho a nanquim, col., 95 x 82. Coleção Carvalho. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=26506. Acesso em: 1º fev. 2022.

BLANCHET, Louis de Freitas Richard. *A algebrização da geometria em Descartes: fundamentação ontológica e consequência epistemológica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/882704.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio Cesar. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. In: BOSI, A. *Fenomenologia do olhar: O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 65-87.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: leigos e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1998.

BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOSCHI, Caio César. Religiosidade, sociabilidades. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *História de Minas Gerais*. As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. v. 2. p. 59-75.

BOTELHO, Ângela Vianna; ROMEIRO, Adriana (Orgs.). *Dicionário Histórico das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BOTO, Carlota. Iluminismo e educação em Portugal: o legado do século XVIII ao XIX. *Revista da Faculdade de Educação (USP)*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 169-191, 1996.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material e capitalismo*. Tomo I. Trad. port. Lisboa: Cosmos, 1970.

BRUNSCHWICG, Leon; PACHECO, Gionatan C. A matemática universal de Descartes e a Física. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, [S.l.], v. 28, n. 56, p. 160-167, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/24298>. Acesso em: 16 fev. 2023.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984. 254 p.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

BURNS, E. Bradford. O iluminismo em duas bibliotecas do Brasil Colônia. *Universitas*, Salvador, n. 8-9, p. 5-15, jan./ago. 1971.

BURY, John. *O barroco na América Latina*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura barroca e manifestações do rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho. (Orgs.). *O trabalho mestiço, maneiras de pensar e formas de viver séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume; PPGH/UFMG, 2002. p. 247-263.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: aspecto históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005. 251 p.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenas leigo e diocesano nas Minas setecentistas. In: RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Orgs.). *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. v. 2. p. 77-107.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil colonial*. 1. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. v. 1. 140 p.

CAMPOS, Manoel de. *Elementos de geometria plana e sólida*. Lisboa: Officina Rita Caciana, 1735. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/ri/handle/123456789/264>. Acesso em: 1 fev. 2023.

CAMPOS, Maria Augusta do Amaral. *A Marcha da Civilização: as Vilas oitocentistas de São João del Rei e São José do Rio das Mortes – 1810/1844*. Dissertação (Mestrado) – Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

CANOTILHO, L. M. L. *Perspectiva pictórica*. Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2005. Disponível em: <http://www.ipb.pt/~luiscano/Perspectivalinear/PerspectivaLinear.htm>. Acesso em: 31 jan. 2021.

CARLEVARIS, Laura. La geometria della costruzione pittorica: dallo schema compositivo allo schema prospettico. Un'analisi delle procedure impiegate nella costruzione dell'architettura illusoria della parete nord della Sala Clementina in Vaticano. In: DOCCI, M. et al. *La Costruzione dell'Architettura Illusoria* – v. II. Editado por Riccardo Migliari. Roma: Gangemi Editore, 2000. p. 121-152. Disponível em: <https://uniroma1.academia.edu/LauraCARLEVARIS>. Acesso em: 11 nov. 2023.

CARLEVARIS, Laura. Progettare la terza dimensione: espedienti prospettici dall'antichità al rinascimento. In: FARNETI, F.; BERTOCCI, S. *Prospettiva, Luce e colore nell'illusionismo architettonico – quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Artemide, 2011.

CARRARA, Ângelo Alves. *Minas e currais*. Produção rural e mercado interno de Minas Gerais, 1674–1807. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2007. 364 p.

CARVALHO, Rómulo de. *A física experimental em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Coleção Biblioteca Breve. v. 63.

CASINI, Paolo. *Newton e a Consciência Europeia*. São Paulo: UNESP, 1995.

CASSIRER, Ernest. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1974.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p.13-27.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 20 jun. 2019.

CHING, Francis D. K. e Juroszek, Steven. *Representação Gráfica em arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2000.

COIMBRA. *Estatutos da Universidade de Coimbra*. Livro III. Na Regia Officina Typografica, 1772. Disponível em: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/710323>. Acesso em: 24 ago. 2022.

COLIN, Armand. Balthasar-Georges Sage (1740-1824) chimiste et minéralogiste français: fondateur de la première Ecole des Mines (1783). *Evue d'histoire des sciences*, v. 37, n. 1, p. 29-46, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23632341>. Acesso em: 02 fev. 2023.

COMPAYRE, Gabriel. Jesuites. In: BUISSON, Ferdinand. *Nouveau Dictionnaire de Pédagogie et d'Instruction Primaire*. Paris: Hachette, 1911.

COTTA, Francis Albert. *No rastro dos Dragões: universo militar luso-brasileiro e as políticas de ordem nas Minas setecentistas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

COTTA, Francis Albert. *Ensinar, vigiar e punir: práticas educativas e disciplina militar (Portugal e América Portuguesa – 1762-1777)*. 2020. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CRUZ, Luiz Antônio. *Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José: Contexto histórico e artístico entre os séculos XVIII e XIX*. 620 f. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

DANGELO, André Guilherme Dorneles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

- DANTI, Egnatio. *Le due Regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola (que inclui a perspectiva de Vignolla)*. Roma: Francesco Zannetti, 1583.
- DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da “Enciclopédia”, 1775–1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DEL NEGRO, Carlos. *Teto da nave da igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Separatas de arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, 1955.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: 1958. 160 p. (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).
- DESCARTES, René. *Regras para a Orientação do Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DESCARTES, René. A Geometria. In: DESCARTES, René. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DI MARZIO, Daniele. La Sala Clementina in Vaticano. Procedimento per la costruzione diretta della prospettiva su superficie curve: ipotesi teorica e verifiche sperimentali. In: MIGLIARI, R. *La Costruzione dell'Architettura Illusoria*. v. II. Roma: Gangemi Editore, 2000. p. 153-177.
- DINIZ, Sílvio Gabriel. Biblioteca setecentista nas Minas Gerais. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 6, n. 334, 1959.
- DUARTE, A. Leal; SILVA, Jaime Carvalho. Sobre a influência matemática de José Anastácio da Cunha. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ANASTÁCIO DA CUNHA 1744/1787 – O MATEMÁTICO E O POETA. *Atas [...]* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987. p. 133-145.
- DUCHEYNE, Steffen. Petrus van Musschenbroek (1692–1761) on the scope of physica and its place within philosophia. *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, v. 68, n. 1, 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2016.02>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- ELKINS, James. The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seuratby. Martin Kemp. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 54, n. 4, p. 597-601, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1482575>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE. MATHÉMATIQUES, par D’Alembert, Bossut, Lalande, Condorcet, [et al.] (3 vols.). Paris, 1784–89. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3828j/f251.item.r=puisqu%E2%80%99elle%20est%20propre%20a%20exprimer%20tous%20les%20rapports.zoom>. Acesso em: 9 mar. 2023.
- FALCON, Francisco J. C. *Iluminismo*. São Paulo: Ática.1986.

FAZENDA, José Vieira. Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Tomo 86, v. 140, p.152-158, 1921.

FEIJÓ, João de Moraes Madureira. *Ortografia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua Portuguesa*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1734.

FERREIRA, Eduardo Nogueira Martins. *Volume e volumetria: pesquisa sobre a distinção destes conceitos para a análise de arquitetura*. 150 f. Dissertação (Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

FILGUEIRAS, Carlos A. L. Havia Alguma Ciência no Brasil Setecentista? *Química Nova*, São Paulo, v. 21, p. 351-353, 1998. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0332057573470620>. Acesso em: 9 mar. 2023.

FLORES, C. R. Abordagem histórica no ensino de matemática: o caso da representação em perspectiva. *Contrapontos (UNIVALI)*, Itajaí, v. 1, n. 1, p. 377-388, 2002.

FLORES, C. R. A problemática do desenho em perspectiva: uma questão de convenção. *Zetetike*, Campinas, v. 11, n. 19, p. 81-99, 2003.

FLORES, C. R. *Olhar, saber, representar: ensaios sobre a representação em perspectiva*. 2003. 189 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2003.

FLORES, C. R. Teoria e representação geométrica na obra de Albrecht Dürer: um ensino de matemática para pintores e artesãos. *Unión*, San Cristobal de La Laguna, v. 3, p. 01-10, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202692>. Acesso em: 30 out. 2023.

FLORES, C. R. Cultura visual, visualidade, visualização matemática: balanço provisório, propostas cautelares. *Zetekité*, Campinas v. 18, número temático, 2010.

FLORES, C. R. Descaminhos: potencialidades da arte com a educação matemática. *Bolema: Boletim de Educação Matemática* (online), v. 30, p. 502-514, 2016.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. *Letras, ofícios e bons costumes*. Civilidade e sociabilidade na América portuguesa. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e Vilas D'El Rei: espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Mestiçagem e mediadores culturais e história da educação: contribuições da obra de Serge Gruzinski. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. (Orgs.). *Pensadores sociais e história da educação*. v. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Serge Gruzinski e as dinâmicas culturais na América colonial. *Cultura Histórica & Patrimônio*, v. 2, p. 60-71, 2013.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. História, memória e documento. *In*: LINHALES, Meily Assbú; NASCIMENTO, Adalson. (Orgs.). *Organizando arquivos, produzindo nexos: a experiência de um Centro de Memória*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. v. 1. p. 15-27.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Circulação e apropriação de concepções educativas: pensamento ilustrado e manuais pedagógicos no mundo luso americano colonial (séculos XVIII-XIX). *Educação Em Revista* (online), v. 32, p. 167-185, 2016.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. Ver e ouvir: arte e práticas educativas na América portuguesa. *In*: VIEIRA, Carlos Eduardo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Tabora de. (Orgs.). *História intelectual e educação: artes, artistas e projetos estéticos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019. v. 1. p. 319-342.

FONSECA, Thais Nivia de Lima; ANGELO, Fabrício Vinhas Manini; OLIVEIRA, Hilton Cesar de. Fontes processuais e educação não escolar na América portuguesa: Minas Gerais no século XVIII. *Rev. Bras. Hist. Educ*, Maringá, v. 22, e. 194, 2022. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-00942022000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 8 dez. 2023.

FONSECA, Thais Nivia de Lima. *Glossário de termos do mundo ibérico setecentista*. Educação/Instrução. Disponível em: <https://denipoti.wixsite.com/website/educacao-instrucao>. Acesso em: 18 abr. 2021.

FORMIGA, Francis Albert. *Matrizes do sistema policial brasileiro*. Rio de Janeiro: Crisálida, 2012.

FREEDBERG, David. *O poder das imagens: estudos sobre a história e a teoria da resposta emocional às artes visuais*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FRIEIRO, E. *O diabo na biblioteca do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

FUMIKAZU, T. *Câmera escura: uma introdução à história e à técnica da fotografia*. São Paulo: Editora Senac, 2014.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. CENTRO DE DESENVOLVIMENTO URBANO. *Projeto Ouro Preto-Mariana*. Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana relatório síntese. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Desenvolvimento Urbano: 1975. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtual.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=76709>. Acesso em: 30 ago. 2023.

FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira*. Um espetáculo no escuro (1788–1792). São Paulo: Moderna, 1998.

FURTADO, João Pinto. Os letrados e a circulação dos saberes na Capitania de Minas. *Varia História*, v. 22, n. 36, p. 337-356, 2006.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira *et al.* *História da cultura escrita: séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del Rei (1831–1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In*: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. Arte italiana. *In*: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os mistérios do rosário: visão, contemplação e invocação. Estudo iconológico das pinturas de forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828*. 2017. 400 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, 2017.

GIOVANNINI, Luciana Braga. Catálogo da obra de Manoel Victor de Jesus (c.1760 a 1828). *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: HISTÓRIA DO OLHAR, IV, 2020, Campinas. Publicação das Atas do XIV EHA – 2019. *Anais [...]* Campinas: UNICAMP, 2019. v. XIV. p. 591-601.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Alvaro Cabral. 16. ed. Copyright, 1999.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens – estudo sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Maria Laura M. *Quatro visões iluministas sobre a educação matemática: Diderot, d’Alembert, Condillac e Condorcet*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. v. 1. 344 p.

GRAVESANDE, G. J. *Essai de perspective*. 1711a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k648789.image>. Acesso em: 11 jan. 2023.

GRAVESANDE, G. J. *Essai de perspective*. La Haye: Troyel. ’s Gravesande, G.J. “Usage de la chambre obscure pour le dessein”. 1711b.

- GROETELAARS, Natalie Johanna. *Um estudo da fotogrametria digital na documentação de formas arquitetônicas e urbanas*. 2004. 257 f. Dissertação (Mestrado).
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).
- GRUZINSKI, Serge. *O águia e o dragão: ambivalência da escrita na conquista espanhola do México*. Lisboa: Difel Editorial S.A., 1991.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (Séculos XVI–XVIII)*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GUIMARÃES, C. M.; REIS, Flávia Maria da Mata. Agricultura e mineração no século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Orgs.). *História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Companhia do Tempo, 2007. v. 1. p. 321-335.
- GUIMARÃES, L. C.; CARVALHO, J. B. P. F.; SCHUBRING, G. Manoel de Campos: um Precursor. *Lull, Madri*, v. 34, p. 315-340, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997.
- HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. Como Valentin Jamerey-Duval aprendeu a ler? In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- HEILBRON, John L. *Electricity in the 17th and 18th Centuries. A Study in Early Modern Physics*. New York: Dover, 1999 [1979]. Disponível em: <https://physicstoday.scitation.org/doi/10.1063/1.2914165>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- IICT – INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL. Arquivo Histórico Ultramarino. *Carta de Francisco Gil de Alvarenga*, para d. Pedro II, sobre a descoberta da Serra das Esmeraldas. 1680. Caixa: 1 doc: 1. Disponível em: http://resgate.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=011_MG&PagFis=1. Acesso em: 20 mar. 2022.
- IICT – INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL. Arquivo Histórico Ultramarino. *Manoel Victor de Jesus*. Minas Gerais [ant. 1800 - outubro -9]. Caixa: 154 doc: 34 emissões: ano 1800 mês: 10 dia: 9 local: requerimento de Manoel Vitor de Jesus, pedindo carta patente de confirmação do posto de alferes da 7ª companhia do regimento de infantaria de milícias de pium-i, Bambuí, campo grande,

picada de Goiás e suas anexas, comarca do rio das mortes. Disponível em: http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=011_MG&pagfis=76704. Acesso em: 20 mar. 2022.

IICT – INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL. Arquivo Histórico Ultramarino. *Carta de Pedro Maria de Ataíde e Melo*, governador de Minas, ao rei, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da 6ª Companhia do I Regimento de Cavalarias de Milícia da comarca de Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade. 1805. Caixa: 174 doc: 45, Disponível em: http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=011_MG&pagfis=87413. Acesso em: 20 mar. 2022.

IICT – INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL. Arquivo Histórico Ultramarino, Minas Gerais. *Joaquim José da Natividade*: Caixa: 174 doc: 45 emissões: ano: 1805 mês: 2 dia: 19 local: Vila Rica. Carta de Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo, governador de Minas, ao Rei, informando ter-se dado baixa do posto de tenente da Companhia do 1 Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro Frio, que pertencia a Joaquim José da Natividade. em anexo: I carta patente. Disponível em: http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=011_MG&pagfis=87413. Acesso em: 20 mar. 2022.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Tiradentes, Minas Gerais. *Arquivos da Câmara Municipal*. Caixa I, 1770- 1819.

JARDIM, W. T.; GUERRA, A. Práticas Científicas e Difusão do Conhecimento sobre Eletricidade no Século XVIII e Início do XIX: Possibilidades para uma abordagem histórica da Pilha de Volta na Educação básica. *Revista Brasileira do Ensino de Física* (online), v. 40, p. e3603-e3603-16, 2018.

KANT, I. *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”* Tradução de Artur Morão. In: LusoSofia. Disponível em: www.lusofia.net. Acesso em: 1 jul. 2022.

KEMP, Martin. *La Scienza dell' Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994. (1ª ed. com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1990).

KERN, M.L.B. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. (Orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. v. 369. p. 15-29.

LAGE, A. C. P.. Religião Católica e instituições educativas na capitania de Minas Gerais. In: Thaís Nívia de Lima e Fonseca; Coordenadores da coleção Carlos Henrique de Carvalho; Luciano Mendes de Faria Filho. (Org.). *História da Educação em Minas Gerais: da Colônia à República: volume 1: Colônia*. 1ed. Uberlândia: EDUFU, 2019, v. 1, p. 131-152.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 46; 74-76.

- LEE, Francis Melvin. *Instruir de maneira intensa e imediata: circulação e uso de estampas no Brasil joanino*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-12052015-125408. Acesso em: 25 maio 2023.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-65, 1944.
- LIBBY, Douglas Cole. *Transformação e trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIBBY, Douglas Cole. *Nos limites de seu estado: a vida em família, rumos econômicos e jogos identitários (São José do Rio das Mortes, séculos XVIII e XIX)*. Belo Horizonte: Miguilim, 2020. v. 1. 404 p.
- LIVINGSTONE, David N. *Putting Science in its Place: Geographies of Scientific Knowledge*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003. p. 234.
- MACHADO, A. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MACEDO, Antônio de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante: teatro da erudição, & filosofia Christ: em que se representa o dous estado do mundo: cahido em Eva, e levantado em Ave: primeyra, e segunda parte*. Lisboa: oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1734.
- MALTA, Alexandre de Deus. *O surgimento da geometria analítica no século XVII: debate histórico sobre questões referentes à sua descoberta*. 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.
- MALULY, V. S. Auguste de Saint-Hilaire e os territórios de exceção (Minas Gerais, 1816-1817). *Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, v. 3, n. 6, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/patryter.v3i6.27958>. Acesso em: 09 maio 2023.
- MANKE, Lisiane Sias; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. O bisneto do comendador: herança cultural e formação autodidata em uma trajetória no século XX. *Topoi. Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 102-124, jan./abr. 2018. Disponível em: www.revistatopoi.org. Acesso em: 29 ago. 2022.
- MARQUES, Edmilson Barreto. *O santeiro de Garambéu*. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 3, 2007. p. 131-140.
- MARTINS, Décio Ruivo. As ciências Físico-matemáticas em Portugal e a Reforma Pombalina. In: ARAÚJO, Ana Cristina (Org.). *O Marquês de Pombal e a Universidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2000. p. 193-262.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O mestre pintor: a trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Saberes Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830*. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Saberes Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. *A Censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ FCT, 2005. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/118205>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MARTINS, Monica de Souza Nunes. *Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da Família Real (1808–1824)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

MARTINS, Roberto de Andrade. Galileo e A Rotação da Terra. *Caderno Catarinense de Ensino de Física* – UFSC, Florianópolis, v. 11, n. 3, p. 196-211, 1994.

MARTINS, Roberto de Andrade. Descartes e A Impossibilidade de Ações à Distância. In: FUKS, Saul. (Org.). *Descartes 400 anos: um legado científico e filosófico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. v. 1. p. 79-126.

MARTINS, Roberto de Andrade. Estado de repouso e estado de movimento: uma revolução conceitual de Descartes. In: PEDUZZI, Luiz; MARTINS, André Ferrer; FERREIRA, Juliana. (Orgs.). *Temas de história e filosofia da ciência no ensino*. Natal: Editora da UFRN, 2012. p. 291-308.

MARTINS, Roberto de Andrade. *Ensaio sobre História e Filosofia das Ciências I*. Extrema: Quamcumque Editum, 2021.

MARTINS, Roberto de Andrade. *Ensaio sobre História e Filosofia das Ciências II*. Extrema: Quamcumque Editum, 2022.

MARTINS, Roberto de Andrade; SILVA, Cibelle Celestino. As pesquisas de Newton sobre a luz: Uma visão histórica. *Revista Brasileira de Ensino de Física* (online), v. 37, p. 4202-1-4202-32, 2015.

MATA, Sérgio da. O sagrado e as formas elementares do espaço urbano mineiro (séc. XVIII–XIX). *Rhema*, Juiz de Fora, v. 4, n. 16, p. 11-43, 1998.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa – A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal – 1750–1808*. Tradução de João Maia. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal – Paradoxo do Iluminismo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

- MEDEIROS, Inácio. História da Igreja na América Latina: A Lei do Padroado. *Redação A12*, 2014. Disponível em: <http://www.a12.com/redacaoa12/historia-da-Igreja/historia-da-Igreja-na-america-latina>. Acesso em: 19 abr. 2023.
- MELLO, Magno Moraes. *Lourenço da Cunha-Beja 1709, Lisboa 1760, Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V 1706-1750: Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.
- MELLO, Magno Moraes. Manuel Furtado e a pintura de tetos joaninos em Braga. Separata da *Revista Minia*, Braga, n. 3, 3ª Série, ASPA, 1995.
- MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V (1706–1750)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.
- MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998. 277 p.
- MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Tese (Doutorado em História de Arte) – Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2002.
- MELLO, Magno Moraes. *Vincenzo Bacherelli tra Firenze e Lisbona, 1701-1721: la decorazione a finte architetture e la sua diffusione nel mondo coloniale portoghese*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS, RIMINI, PALAZZINA ROMA, PARQUE FEDERICO FELLINI. L'ARCHITETTURA DELL'INGANNO. QUADRATURISMO E GRANDE DECORAZIONE NELLA PITTURA DI ETÀ BAROCCA. *Anais [...]* Firenze, 2002. Editado por Fauzia FARNETI, Deanna LENZI. Firenze: Alinea Editrice, 2004. p.167-176.
- MELLO, Magno Moraes. A experiência da quadratura romana e a forma decorativa de Lourenço Cunha (1740). *Revista Barroco*, Belo Horizonte, v. 19, p. 213-235, 2004.
- MELLO, Magno Moraes. O teto da Igreja do Menino Deus: um processo operativo na construção do espaço perspético. *Revista de História da Arte*, n. 5, p. 252, 2008.
- MELLO, Magno Moraes. *A arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspética no universo pictórico barroco*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DA ARTE, 2013. *Anais [...]* 274 p.
- MELLO, Magno Moraes. *Formas imagens sons: o universo cultural da obra de arte*. Belo Horizonte: Clio Editorial, 2014. v. 1. 332 p.
- MELLO, Magno Moraes. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Athaide e o pensamento efêmero nas Minas Gerais. In: MELLO, M. M. *Formas imagens sons: o universo cultural da obra de arte*. Belo Horizonte: Clio Editorial, 2014. v. 1. p. 312-331.
- MELLO, Magno Moraes. O Simulacro arquitetônico no Brasil Colonial – a decoração dos tetos entre os séculos XVIII e XIX. In: MORENO, José Manuel Almansa;

- JIMÉNEZ, Nuria Martínez; GARCÍA, Fernando Quiles. (Orgs.). *Pintura Mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018. v. 2. p. 256-287.
- MELLO, Morais Mello. Dossiê: A história da arte e a construção da fantasia no mundo barroco. *Revista da Pós-Graduação Uni-BH*, Belo Horizonte, v. 1, n. 13, 11 ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.unibh.br/dchla/index>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- MELLO, Magno Moraes; FERNANDES NETO, C. V.; FERREIRA-ALVES, N. M. Ilusão e engano na decoração do teto da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Athaide. In: ALVES, N. M. F. (Org.). *Os franciscanos no mundo português II*. As veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPSE, 2013. v. II. p. 229-252.
- MENDES, Iran Abreu. A geometria prática de Ferdinando Galli Bibiena em seus Tratados de Arquitetura. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA. *Anais [...]* Florianópolis, 2016.
- MENESES, José Newton Coelho. Geometria prática, despida de toda a teoria da ciência: o que ensinar ao artesão no mundo português no final do século XVIII e início do XIX. In: CONGRESSO DE PESQUISA E ENSINO EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO EM MINAS GERAIS, III. 2005. *Anais [...]* São João d'El Rei, 2005.
- MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e ofícios banais*. O controle dos ofícios pelas Câmaras de Lisboa e da Vilas de Minas Gerais (1750–1808). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataíde*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1965.
- MILMAN, Miriam. *Le Trompe-loeil*. Genebra: d'Art Albert S.A., 1982.
- MINAS GERAIS. Arquivo Público Mineiro. Secretaria de Estado de Cultura. *Originais de Ordens Régias e Avisos*. SC-375, rolo-88. 2014. Solicitação de Manoel da Costa Athaide a Coroa para aulas de Pintura. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtdocs/photo.php?lid=74203&cid=381&cpage=30&perPage=10>. Acesso em: 01 set. 2022.
- MINAYO, M. C. de S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, M. C. de S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 9-29.
- MONTENEGRO, Gildo A. *A Perspectiva dos Profissionais*. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 1983. Disponível em: http://www.exatas.ufpr.br/portal/degraf-fabio/wp-content/uploads/sites/31/2018/03/A_Perspectiva_Dos_Profissionais_Gildo_Mo.pdf. Acesso em: 1 out. 2023.
- MONTON, Bernardo. *Segredos Necessarios para os officios, Artes, e manufacturas e para muitos objectos sobre a economia domestica*. Disponível em:

https://archive.org/details/gri_33125009789393/page/n65/mode/2up. Acesso em: 1 fev. 2023.

MORAES, Fernanda Borges de. De arraiais, vilas e caminhos: a rede urbana das Minas coloniais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. (Orgs.). *História de Minas Gerais*. As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. v. 1. p. 55-85.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Saberes, 1979. p. 233. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, Série A, n. 6).

MORAIS, Christianni Cardoso. *Para o aumento da instrução da mocidade da nossa Pátria: estratégias de difusão do letramento na Vila de São João del-Rei (1824–1831)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2002.

MORAIS, Christianni Cardoso. *Posses e usos da cultura escrita e difusão da escola: de Portugal ao Ultramar, Vila e Termo de São João del-Rei, Minas Gerais (1750–1850)*. 2009. 337 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 5. ed. Tradução de Catarina Eleonora da Silva e Jeanne Sawaya. Revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo, Brasília: Cortez/UNESCO, 2002. 118 p.

MOTTA, Rosemary T. Baptista Caetano de Almeida: um mecenas do projeto civilizatório em São João d’el-Rei no início do século XIX – a biblioteca, a imprensa e a sociedade literária. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 5, n. 1, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/38026>. Acesso em: 9 mar. 2023.

MOURA, B.A. *Em busca da natureza da luz: teorias esquecidas, episódios inexplorados e outras histórias da óptica do século XVIII*. Jundiaí: Paco, 2022. v. 1. 244 p.

NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777–1808)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

OLIVEIRA, Luiza Nascimento de. *Plantas de fortificação do Rio de Janeiro: arquitetura militar e a defesa do Império (1700–1730)*. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2014.

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. Pesquisas sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades na História da Educação: algumas indicações teórico-metodológicas. In: VEIGA, Cynthia Greive; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. *Historiografia da educação: abordagens teóricas e metodológicas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/heduc/a/JpLcKw854SsdNVLXtrfX8zr/#>. Acesso em: 28 out. 2023.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo Rococó. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 12, p. 171-180, 1982/1983.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. *Aleijadinho – passos e profetas*. Belo horizonte: Itatiaia, 2002.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *As atribuições de Natividade a Capela do Cajuru em São João del-Rey*. Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes. Rio de Janeiro: Monumenta/IPHAN, 2011. p. 173-186.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716–1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 285 p.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAIVA, Eduardo França. Mandioca, pimenta, aljôfares: trânsito cultural no império português *Naturalia mirabilia*. In: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner; VERBERCKMOES, Johan. (Orgs.). *Naturalia, Mirabilia & Monstruosa en los Imperios Ibéricos (siglos XV–XIX)*. Louvain: Leuven University Press, 2006. v. 1. p. 107-122.

PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do Século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2009.

PAIVA, Eduardo França. Hibridismos, trânsito e imagens na formação do universo cultural brasileiro. In: APOLINÁRIO, Juciene Ricarte. (Org.). *Paisagens Híbridas: fontes e escrituras da História*. Campina Grande: Editora UEPB, 2011. v. 1. p. 313-345.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. v. 3. Madri, 1715–1724.

PAMPALONI (SJ), Máximo. A ‘forma’ do Jesuíta: os Exercícios Espirituais. In: ROMEIRO, Adriana; MELLO, Magno Moraes (Orgs.). *Cultura Arte e História: a contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica* (1927). Lisboa: Edições 70, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1955].

PARZYSZ, M. B. *Représentations planes et enseignement de la géométrie de l'espace au lycée. Contribution à l'étude de la relation voir/savoir*. 1989. 490 f. Tese (Doutorado em Didactique des mathématiques) – Université Paris VIII, Paris, 1989.

PASSOS, C. L. B. *Representações, interpretações e prática pedagógica: a geometria na sala de aula*. 2000. 349 f. Tese (Doutorado em Educação Matemática) – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, São Paulo 2000.

PAULA, J. A. *Raízes da modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000. 156 p.

PEREC, Georges; WHITE, Cuchi. *L'oeil ébloui*. Paris: Éditions du Chêne, 1987.

PEREIRA, J. F. Pintura. *Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 361.

PIFANO, R. Quinet. Pintura colonial: bíblia dos iletrados. *Acervo (Rio de Janeiro)*, v. 24, p. 99-112, 2011.

PINKER, Steven. *O novo iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. E-book.

RAMALHO, Arthur Dias Soares. *Planejamento e preservação: a Fundação João Pinheiro e o plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-11082015-153638/pt-br.php>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RAYNAUD, D. As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva. In: MELLO, M. M. (Org.). COLÓQUIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DA ARTE. A arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspéctica no universo pictórico Barroco. *Anais [...]* 2013. p. 71-86.

REIS, Vítor dos. *O Rapto do Observador: Invensão, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no séc. XVIII*. Tese (Doutorado em Belas Artes – Teoria da Imagem) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006, v. I–II.

REIS, Vítor dos. O Ecrã Barroco: Máquinas Ópticas, Máquinas Celestiais e a Moderna Cultura Visual. In: ARTE & SOCIEDADE (QUINTO CICLO DE CONFERÊNCIAS). *Actas das Conferências [...]* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011. p. 394-414.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. *História de Minas Gerais: As Minas setecentistas*. v. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, Dulcyene M. *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino da Engenharia Militar no século XVIII em Portugal e no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Ensino de Ciências e Matemática) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Marília de Azambuja. Literatura artística nas bibliotecas dos colégios jesuíticos de Lisboa: Santo Antão e São Roque. *Varia História* (UFMG– Impresso), v. 29, p. 421-433, 2013.

RIBEIRO, Marília de Azambuja; BULHÕES, Arthur Feitosa de. Os colégios jesuítas de Portugal e a Revolução Científica: Inácio Monteiro e a recepção das novas teorias da luz em Portugal. *Revista de História da Unisinos*, v. 18, p. 27-34, 2014.

RIBEIRO, Marília de Azambuja. Legitimar um rei com profecias: messianismo, milenarismo e profetismo no discurso político do Portugal moderno (séculos XVI–XVIII). *Magallánica – Revista de História Moderna*, p. 74-95, 2015. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/1510/2216>. Acesso em: 1 ago. 2022.

RODRIGUES, André F. *O clero e a conjuração mineira*. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP, 2002.

RODRIGUES, André F. *Estudo econômico da Conjuração Mineira: análise dos sequestros de bens dos inconfidentes da comarca do Rio das Mortes*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-28112008-152727. Acesso em: 1 ago. 2023.

RODRIGUES, André F. *A fortuna dos inconfidentes*. Caminhos e descaminhos de bens de conjurados mineiros, 1760–1850. São Paulo: Globo, 2010.

RODRIGUES, André F. Livros científicos, saberes ilustrados e condutas “sediciosas” de leitura na livraria do cônego Luís Vieira da Silva (Minas Gerais, Brasil, 1789). *Secuencia*, v. 107, p. 1-30, 2020. Doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i107.1700>. Acesso em: 1 jun. 2022.

RODRIGUES, F. *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Porto: Apostolado da Imprensa, 1931–1950. 7 v.

ROMEIRO, Adriana. Artista, artífice e artesão. In: ROMEIRO, Adriana. *Dicionário histórico das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROMEIRO, Adriana. *Paulistas e emboabas no coração das Minas: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ROQUE, Tatiana; CARVALHO, João B. P. *Tópicos de História da Matemática*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Matemática, 2012.

SAITO, F. Geometria e Óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Educação Matemática Pesquisa*, v. 10, n. 2, p. 386-416, 2008.

SAITO, F. Perception and Optics in the 16th Century: Some features of Della Porta's Theory of Vision. *Circumscribere: International Journal for the History of Science*, v. 8, p. 28-35, 2010.

SAITO, F. *O telescópio na magia natural de Giambattista della Porta*. São Paulo: Ed. Livraria da Física/EDUC/FAPESP, 2011. p. 137-172.

SAITO, F. Arte, ciência e magia: manipulando o espaço no século XVI. *In: MORAES, M. M. (Org.). Formas Imagens Sons: O Universo Cultural da Obra de Arte*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 222-231.

SAITO, F. O espaço nas origens da ciência moderna e a sua representação geométrica segundo a perspectiva naturalis e artificialis. *In: SILVA, P. P.; FIGUEIREDO, B. G. (Orgs.). 14 SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA. Anais [...] Belo Horizonte, Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais, 08-11 out. 2014. [ISBN: 978-85-62707-62-9]. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 1-13.*

SALDANHA, Nuno. *Poética da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Minas no século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro: (1777–1830)*. 2009. 366 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-graduação em História, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp114563.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2022.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroco – UFMG*, Belo Horizonte, n. 12, 1982/1983.

SANTOS FILHO, Olinto. Pintores mulatos do ciclo Rococó mineiro. *In: ARAUJO, Emanuel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 102-103.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Joaquim José da Natividade: Mestre pintor do período do rococó mineiro. *Revista Barroco 20*, p. 243-256, 2012/2013. Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro. Publicado a pedido do autor do texto no site do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes – IHGT. Disponível em: http://ihgt.blogspot.com.br/2014_01_01_archive.html. Acesso em: 1 mar. 2021.

SANTOS, Ângela Maria. *José Anastácio da Cunha (1744–1787) e aspectos de seu ensino: “Sobre a natureza das quantidades negativas”*. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação Matemática, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

- SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O Poder da Geometria e da Perspectiva na concepção do objecto artístico*. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.
- SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O trompe l’oeil barroco na Igreja do Menino Deus em Lisboa: métodos e técnicas*. 2014. Tese (Doutorado em Geometria) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.
- SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas).
- SERRÃO, Vitor. *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1991.
- SERRÃO, Vitor. *A Pintura Proto Barroca em Portugal, 1612–1657*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. I, Coimbra 1992.
- SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal*. O Renascimento e o Maneirismo, Lisboa, Presença, 2002.
- SILVA, Ana Paula. *A perspectiva na pintura italiana do século XVI: teoria e prática*. 2010. 227 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.
- SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula: estudo iconológico da pintura de forro da Igreja da Igreja de N.Sr^a das Mercês dos pretos crioulos da Vila de São José, 1793–1824, Minas Gerais*. 271 f. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Política e Jurídicas, Universidade Federal de São João Del-Rei, 2012.
- SILVA, Kellen Cristina. *O caminho das flores [manuscrito]: estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841)*. 433 f. 2018. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *Colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 324-38.
- SILVA, Mateus Alves. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- SILVA, Mateus Alves. *Perspectiva Pictorum et Architectorum: a perspectiva dos pintores e dos arquitetos, de Andrea Pozzo, SJ*. 2020. Tese (Doutorado em História da Arte) – IFICH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

- SILVEIRA, Marco Antônio. Soberania e luta social: negros e mestiços libertos na Capitania de Minas Gerais (1709–1763). In: CHAVES, Claudia; SILVEIRA, Marco Antonio. (Orgs.). *Território, conflito e identidade*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2007. p. 25-47.
- SOUSA, Cristiano Oliveira de. *Os Membros da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica: prestígio e Poder nas Minas (Século XVIII)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2008.
- SOUSA, Cristiano Oliveira de. *Prestígio, poder e hierarquia: A “elite dirigente” da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (1751–1804)*. 383 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2015.
- SOUSA, Pedro Fialho de. *Desenho (Geometria Descritiva)*. TPU 13. Ministério da Educação. Secretaria de Estado do Ensino Superior. 1980.
- SOUZA, Ana Alvarenga de. *Os devotos de Mercês dos Perdões: o jogo de identidades e a liberdade civil, Minas Gerais, 1750–1847*. 2017. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SPERANZINI, Manlio de Medeiros. *A pesquisa (in)finita das coisas – Georges Perec e a arte do desimportante*. 2011. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-26032012-175238. Acesso em: 4 dez. 2023.
- TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurelio; OSCAR, Luisa Belotti. Referenciais teórico-metodológicos nas pesquisas em história da educação: para uma história das relações entre sensibilidades, tempo livre e formação. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 171-193, ago. 2014.
- THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. *Leonardo da Vinci and the Codex Huygens*. Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens>. Acesso em: 23 nov. 2023.
- THIMOTHÉO, J. C. *Manuel da Costa Athaide: entre a retórica e a metódica*. 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2012.
- TRINDADE, António de Oriol. *Um Olhar Sobre A Perspectiva Linear Em Portugal, Nas Pinturas De Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470–1816*. Tese (Doutorado em Belas Artes, especialidade em Geometria Descritiva) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

TRINDADE, António de Oriol. O Manuscrito Parmensis atribuído a Piero della Francesca. *Arte e Teoria – FBAUL*, Lisboa n. 14-15, p. 77-80, 2011/2012.

TRINDADE, António de Oriol. A concepção de uma anamorfose, do séc. XVI ao séc. XX: requisitos técnicos e uma demonstração prática. *In: CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES (FBA-CIEBA). As idades do desenho*. Lisboa, 2015. p. 85-102. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/20264>. Acesso em: 11 nov. 2023.

TRUBILHANO, Fábio. *Linguagem jurídica e argumentação: teoria e prática*. 5. ed. Rio de Janeiro: Atlas, 2017.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário colonial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 600 p.

VASCONCELOS, Salomão de. *Ataíde*. Rio de Janeiro: Bluhm, 1941.

VASCONCELLOS, Salomão de. Como nasceu Ouro Preto, sua formação cadastral desde 1712. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 171-232, 1995.

VEIGA, Bernardo Saturnino da. *Almanach sul- mineiro*. Campanha: Typographia do Monitor Sul-Mineiro 1874. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213462&pagfis=421>. Acesso em: 12 dez. 2022.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Torpeza diversificada dos vícios: celibato, concubinato e casamento no mundo dos letrados de minas gerais*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Acesso em: 14 ago. 2023.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. *In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 331-385.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo ilustrado, censura e práticas da leitura: usos do livro na América Portuguesa*. 1999. 445 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Saberes Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

VILLALTA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. *In: RESENDE, M. E. L. de; VILLALTA, L. C. (Orgs.). História de Minas Gerais. As minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007. 2 t. v. 2. p. 289-311.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Usos do livro no mundo luso-brasileiro sob as luzes: reformas, censura e contestações*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2015.

VILLARI, R. O homem barroco. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

VOLTAIRE. Cartas Filosóficas. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WHITE, John. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Tradução de Esther Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 1994. [Título original: “The Birth and Rebirth of Pictorial Space”. Londres: Faber & Faber Limited, 1957. 305 p.].

WILSON, Robin. *4000 anos de Geometria*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Matemática, 2010.

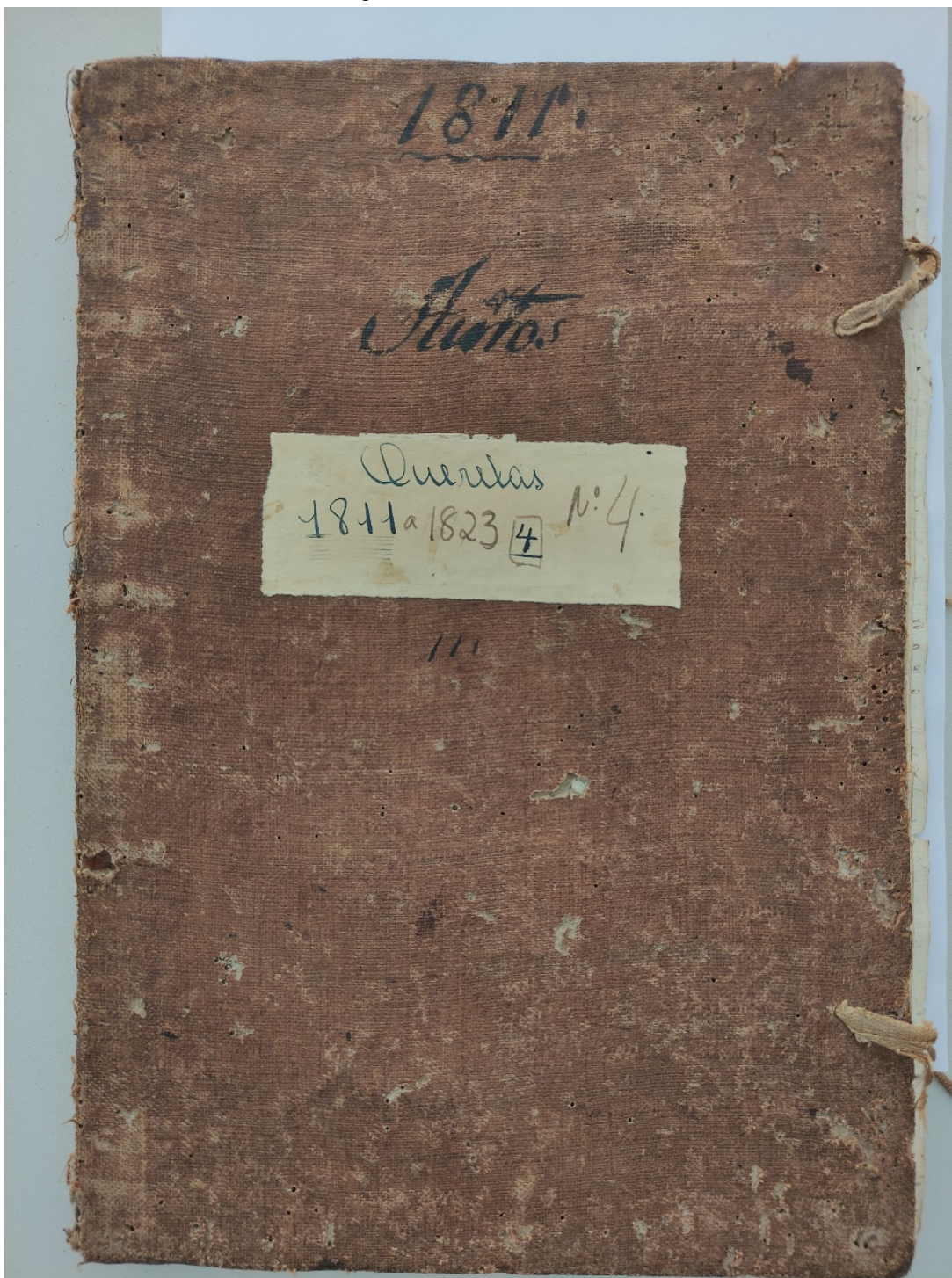
WOOTTON David. *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*. London, 2015.

XAVIER, João Pedro. *Perspectiva, Perspectiva Acelerada e Contra perspectiva*. 2. ed. Porto: FAUP, 1997.

ZENHA, Edmundo. *O município no Brasil (1532–1700)*. São Paulo: IPE, 1948.

ZILLES, Urbano. *A expulsão dos jesuítas e a filosofia ilustrada*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

ANEXO B – Capa do Termo de Abertura do Auto de Querelas



Fonte: AETSJDR; IPHAN/MG. Arquivo do Escritório Técnico de São João del-Rei/IPHAN/MG. Livro de Autos de Querela nº 4, 1811–23. Auto de Querela de Casemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuína Onória de Jesus, 1819. Livro de Autos de Querelas, n. 4, 1811–23, f. 42-42v. Escritório Técnico de São João del-Rei, IPHAN-MG.

