



A Fuga para o Egito na Vila de São João del-Rei e um mestre desconhecido¹ | Taína C. Resende²

Resumo: *A Fuga para o Egito na Vila de São João del-Rei e um mestre escondido* é um trabalho de investigação em torno da iconografia da *Fuga para o Egito*. Nosso processo inclui uma breve apresentação em perspectiva de como esse tema foi representado pela história da arte, até o momento da realização do conjunto escultórico aqui analisado: trata-se de esculturas que compõem um oratório pertencente ao acervo do MAS-SJDR, datado dos séculos XVIII e XIX. Sugerimos também neste ensaio uma possível atribuição para o realizador das peças: Valentim Correa Paes. Além de sua classificação como ‘mestre’ em escultura na região do Rio das Mortes para o final do XVIII e início do XIX.

Palavras chave: Correa Paes, fuga para o Egito, escultura, iconografia.

Resume: *The Scape to Egypt in the village of São João del-Rei and a hidden master* is an investigation work around the iconography of *The Scape to Egypt*. Our process includes a brief presentation of how this theme was dealt within the arts, up to the main sculptural set of analysis. These are, in turn, sculptures of the scape that make up an oratory belonging to the Sacred Museum collection, in the city of São João del-Rei, dating from the 18th and 19th centuries. We also suggest in this essay a possible authorship: Valentim Correa Paes. In addition to his classification as a ‘master’ in sculpture in the Rio das Mortes region for the late 18th and early 19th.

Keywords: Correa Paes, Scape to Egypt, sculpture, iconography.

¹ Este texto é parte integrante do segundo capítulo de minha pesquisa de mestrado realizada pelo PGHIS na Universidade Federal de São João del-Rei- UFSJ sob a orientação da Professora Dr^a. Leticia Martins de Andrade.

² Graduada em História- Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Federal de São João del-Rei. Mestranda em História pela mesma instituição. E-mail: ufsj.taina@gmail.com



Introdução

Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: “Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo”. Mateus 2:13-23

A história contada através do Evangelho de Mateus 2:13- 23 inspirou centenas de artistas no decorrer da história da arte mundial. Uma dessas tantas representações está exposta no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei (MAS-SJDR): um oratório datado dos séculos XVIII e XIX composto por obras de escultura, pintura e talha (fig. 1). Esse objeto está na origem de um trabalho maior intitulado *A fuga para o Egito na Vila de São João del-Rei: um estudo iconográfico*, ainda em desenvolvimento, que discute, além da iconografia da *Fuga*, a história da pintura de paisagem e seus desdobramentos no Brasil, já que uma das partes que o compõe é uma paisagem da Vila de São João del-Rei, com autoria atribuída a Venâncio José do Espírito Santo, e um conjunto escultórico que representa a iconografia mencionada e em torno do qual pautaremos a discussão do presente texto.

334



Figura 1: Anônimo e Venâncio José do Espírito Santo (atribuição da pintura). **A fuga para o Egito**. Acervo MAS/ São João del-Rei, MG. Disponível em: <<http://museudeartesacla.com.br/gallery/a-cervo-2/>>



São três as viagens realizadas pela comunidade cristã da Sagrada Família: a de *Maria para a Belém* grávida, *A Fuga para o Egito*, buscando afastá-los da cólera de Herodes, que pretendia matar o Menino recém-nascido, e *O Regresso à Galileia*. Todas elas narradas pelos evangelhos canônicos: Lucas 2:1-4, Mateus 2:13-23, Mateus 4:12; Marcos 1:14 e João 4:1-3, respectivamente. Entre elas, a *Fuga para o Egito* ganhou destaque no que diz respeito às representações elaboradas pela arte ao longo do tempo. Sua única referência canônica está no já citado evangelho Mateus 2:13-23: “Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: ‘Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo’”. Além desse excerto, só voltamos a obter referência do episódio nos evangelhos apócrifos³.

Seu apelo popular, envolto no conceito de piedade popular⁴, talvez pela dramaticidade dos fatos, onde havia a possibilidade de que Herodes encontrasse o menino e o matasse, fez com que ganhasse fama e passasse a ser uma das principais escolhas para compor pinturas, gravuras, esculturas, etc. A cena, por contar com a presença de Maria, fora elevada a um novo patamar somente a partir do Concílio de Éfeso⁵, tendo

³ Os evangelhos apócrifos são aqueles que não foram incluídos no cânon oficial, por esse motivo foram propagados via tradição oral e não são reconhecidos pela igreja. SANTOS, Aurelio. **Los evangelios apócrifos**. Madrid: BAC, 1993 (8ª ed.).

⁴ O conceito de piedade popular é envolto na concepção de que o catolicismo não precisa ser somente de caráter litúrgico, com cultos oficiais. Ele pode operar também nas práticas simples dos fieis no dia a dia, sendo mais espontâneo e informal. Diretório de piedade popular e liturgia, n° 9 e BOFF, C. **Mariologia Social**, p. 551-552.

⁵ No ano de 431, em Éfeso na antiga Ásia menor, simbólica por ter sido morada de alguns apóstolos e conhecida por seguir o Evangelho, fora convocado o Concílio. Seu objetivo era o de decidir se Maria seria somente mãe de Jesus (homem), ou também, mãe de Deus (espírito). Cerca de 200 bispos compareceram, em sua maioria contrários a Nestório (que questionara Maria como Theotokos, mãe de Deus) e favoráveis a São Cirilo, que



a devoção mariana ganhou novos rumos, que partiram de uma aprovação formal estabelecida no Concílio para âmbitos informais, se espalhando ao popular e às suas manifestações, como as representações artísticas. Segundo Grau-Dieckmann:

(...) el obispo Nestorio, que sostenía que había dos personas separadas en Cristo encarnado, y negaba a María como madre de su parte divina(...)el Concilio de Éfeso había declarado que María no sólo era madre de Cristo, sino madre de Dios: era la Theotokos. La iconografía del ciclo mariano de Santa María Mayor es la reafirmación del dogma, la traslación a Roma de la omnisciente presencia doctrinaria del Concilio de Éfeso. María aparece en todas las escenas con las galas imperiales bizantinas y con ángeles custódios representados como los funcionarios que escoltaban a los emperadores; (...) A partir de este momento, la Virgen María cobrará cada vez mayor preponderancia en la devoción⁶.

336

Fizemos nossa análise de acordo com o método ‘panofskyano’ nos concentrando principalmente na segunda etapa proposta por ele, também chamada iconografia. Erwin Panofsky (1892- 1968) historiador e crítico de arte é referência no trato com imagens e sua metodologia é composta de três níveis de significação: o primário e natural (pré-iconografia), o secundário ou convencional (iconografia) e o intrínseco ao conteúdo (iconologia). A iconografia, segundo Panofsky, é o exercício que vem logo após a observação das formas e cores que compõem o objeto (pré-iconografia). Ela atribui sentido a alguma cena e reconhece o que ela pretende mostrar, ou seja, trata-se de uma leitura da reunião de elementos visuais e da sua identificação⁷.

afirmava que Maria era mãe de Deus, não por ter gerado a ele na eternidade, mas por ter gerado no tempo o homem Deus. Maria se tornou a partir daí a mãe de Jesus e Deus.

⁶ GRAU-DIECKMANN, Patricia. Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia. *Eikón / Imago* 2 (2012 / 2) ISSN-e 2254-8718, p. 82.

⁷ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2009, p. 50-53.



ALGUMAS REPRESENTAÇÕES DA FUGA PARA O EGITO

A iconografia da *Fuga para o Egito* conta com um histórico de representação por diferentes ofícios e momentos da história. Temos conhecimento de sua mais antiga representação em um relevo esculpido em pedra talhada datado do século VIII que compõe o conjunto maior de uma grande cruz na Irlanda, a *Moone High Cross*, ou cruz elevada (fig. 2). É uma representação muito esquemática, própria da estética dos povos anglo-saxões dos primórdios da Idade Média. Essa cena da *Fuga* participa de um repertório de imagens que, como uma história em quadrinhos, preenche a superfície de uma *high cross*, que é uma cruz cristã colocada em pé, geralmente em ambiente externos, à maneira de uma estela⁸. São feitas em pedra e possuem a superfície completamente esculpida com relevos decorativos. Elas aparecem tanto na Irlanda quanto na Grã-Bretanha, sem que se saiba onde se desenvolveu primeiro. Acredita-se que a tradição das pedras pícticas (ou pictas) da Escócia tenha influenciado a concepção dessas cruzes. Seu conjunto engloba várias outras passagens bíblicas, como o sacrifício de Isaac, Adão e Eva, etc⁹.

Com o passar do tempo, pelo menos até o contexto da Contrarreforma, que vai mudar os rumos da arte sacra por todo o território europeu, elementos



Figura 2: Detalhe da Cruz de Moone, **A Fuga para o Egito**, século VIII, Kildare, Irlanda. Foto: Ivan Vdovin, 2009. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo/moone-cross.html>

Figura 3: Anônimo espanhol. **O milagre da palmeira na Fuga para o Egito**. 1490-1510. Madeira policromada e dourada; 126.4 × 92.7 × 26.7 cm, 49.9 kg. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. Crédito: ©The Metropolitan Museum.

⁸ Placas em pedras, madeira ou faiança com inscrições feitas em sua superfície.

⁹ GRAU- DIECKMAN, Patrícia. Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia. *Eikón / Imago*, ISSN-e 2254-8718, Vol. 1, N.º. 2 (2), 2012, p.88. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4332604>.



narrativos dos chamados textos apócrifos foram incorporados às diversas técnicas de execução. Um episódio bastante recorrente foi o *Milagre da Palmeira* que obteve as mais diversas adaptações pelos artistas. A lenda de que uma palmeira se curvou sobre a Sagrada Família para que Maria pudesse se alimentar e logo em seguida acabar com sua sede ganhou, através do conjunto escultórico de um anônimo espanhol (fig. 3), policromia completa em todos os pormenores expostos, inclusive nos frutos da árvore. Outro ponto a ser observado são os anjos que fazem força para que ela se curve, reforçando ainda mais o imaginário religiosa envolvida no milagre.

No final da Idade Média, Giotto di Bondone (1267- 1337) também quis dar vida à cena em suas pinturas. Temos duas representações atribuídas ao pintor e trataremos de uma a fim de exemplificação (fig. 4). Nela, seguem Maria, José, o Menino, três homens e uma mulher. A explicação para a presença deles nos remete aos evangelhos apócrifos, que dizem que: “Havia três rapazes viajando com José e uma menina com Maria”¹⁰.

338



Figura 4: Giotto di Bondone (1267- 1337). **A Fuga para o Egito**. 1302-1306. Afresco; 200 x 185 cm. Capela Degli Scrovegni – Pádua (Itália).

¹⁰ Pseudo-Mateus. *Evangelhos apócrifos*, p. 6.



A menina da cena é representada vestida de vermelho, enquanto os rapazes se dividem um ao lado de José, como dito, ajudando-o a puxar o burro, os outros dois caminham ao lado dela. A pintura de Giotto também é um marco em uma revolução da história da arte no que diz respeito à representação espacial, na retomada do naturalismo que estaria apenas começando, afinal durante esse período da história, da Idade Média, as representações com paisagens, mesmo que ao fundo, foram excluídas das representações do espaço, e ele, juntamente a outros homens de seu tempo, a retoma¹¹.

Outro momento da fuga tratado pela iconografia foi o do *Descanso durante a fuga para o Egito* e são inúmeras as representações que contemplam esse momento. Trouxemos uma do pintor Adam Elsheimer (1578-1610), inserida no período barroco (fig. 5). Nela observamos um desafio à hierarquia de gêneros que naquele momento tendia a deixar as paisagens para compor a cena e não a ser ela o ponto de maior observação. A Sagrada Família é mostrada em tamanho reduzido e, ao invés de dar vistas a ela, Elsheimer optou por jogar com focos de luz dando total ênfase a um céu de cunho naturalista totalmente estrelado.

339



Figura 5: Adam Elsheimer (1578-1610). **Descanso durante a fuga para o Egito**. 1609. óleo sobre cobre; 31 x 41cm. Munique, Alte Pinakothek

¹¹ GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Londres, Rio de Janeiro: LTC, 16ª edição, 1909-2001, p. 212.



Nela observamos um desafio à hierarquia de gêneros que naquele momento tendia a deixar as paisagens para compor a cena e não a ser ela o ponto de maior observação. A Sagrada Família é mostrada em tamanho reduzido e, ao invés de dar vistas a ela, Elsheimer optou por jogar com focos de luz dando total ênfase a um céu de cunho naturalista totalmente estrelado. Ele havia viajado para a Itália e se inteirou do descobrimento do telescópio que mudou a percepção do homem sobre o espaço. O pintor quis mostrar, além da menção a Pseudo-Mateus de que a fuga se iniciara à noite, que as estrelas eram incontáveis. Chamamos atenção ainda para a lua, seu reflexo no lago, a fogueira dos que acampavam à esquerda e a lamparina de José.

Figura 6: Anônimo. **A fuga para o Egito**. Século XVIII. Terracota. Museu de Arte Sacra SJDR, São João del-Rei-MG. Fotografia: Táina Camila Resende.





Outros ofícios como já dissemos também contemplaram a iconografia. Contamos com exemplares em desenho, gravura e vitrais, mas não iremos nos estender a eles nesse momento. Passaremos agora para o conjunto escultórico que trata nossa pesquisa, exposto no MAS-SJDR (fig. 6).

Dentro do oratório, pudemos observar dois conjuntos com técnica e estilos distintos, aos quais chamamos de ‘conjunto principal’ e ‘conjunto secundário’. Trataremos aqui somente do primeiro conjunto por se tratar da iconografia referente à fuga e porque identificamos através de um estudo maior comparativo sua relação com outras esculturas, o que nos indicou uma possibilidade de atribuição.

341

Como exposto acima, trata-se de dois conjuntos escultóricos, o que nos recorda para as formações de presépios onde se põe e retiram-se as peças com facilidade. Em fotografias mais antigas pudemos observar que a inserção do grupo secundário é recente, possivelmente de gente do museu onde ele se encontra. Assim como uma meia coluna ao fundo, que está na fotografia exposta no site do MAS- SJDR (fig. 1) e quando fomos fotografar as peças já havia sido retirada (fig. 6). Os músicos (conjunto secundário) são figuras que costumam compor alguns presépios dos séculos XVIII e XIX, o que as aproxima ainda mais da nossa hipótese.

Quanto ao conjunto primário forma-se a partir das representações da Sagrada Família e do burro, personagem que não foi mencionado nos textos canônicos, apenas nos apócrifos. Sabe-se que depois da



Contrarreforma a Igreja Católica aboliu tudo que não fazia parte dos textos ‘oficiais’ religiosos o que influenciou na iconografia internacional que passou em alguns casos a representar Maria caminhando. Do mesmo modo sabemos que as artes plásticas da capitania de Minas Gerais se baseavam em modelos europeus que circulavam em bíblias, por exemplo, como gravuras e missais¹². A explicação para a presença do animal, ainda com o contexto das proibições, circula em torno da ideia de que, além do controle da Igreja não ter sido total sobre as produções, ele pertenceu a um particular, logo não precisaria passar por alguma aprovação, a não ser de quem o encomendou.

No conjunto primário pudemos observar as seguintes características: o material em que foi produzido é terracota, em pequenas dimensões, estando em Maria o maior ponto de observação da peça e o ponto de maior tensão no manto da Virgem, onde está o Menino. Há movimentação, caracterizada pela posição das patas do burro, no caminhar de José e nas dobras esculpidas no estofamento de Maria e José. Apesar de apresentarem distinções, o de Maria possui mais dobras e em alguns pontos foram feitos arremates em formato de gota, o padrão do véu da escultura mariana, com incisões retilíneas, pode ser observado também na capa de São José.

Com exceção do burro, que parece não ter seguido todas as etapas de policromia das demais peças, tendo sido deixado na cor branca, as duas outras esculturas foram douradas e policromadas nas cores verde escuro, marrom e laranja. Em todas as partes do corpo que não foi feito o estofamento, há carnação,

¹² BOHRER, Alex Fernandes. **Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira: Ataíde e o Missal 34**. Campinas: XXIV Colóquio CBHA, 2004, p. 1.



tanto em Maria e no Menino quanto em José. O acabamento é brilhante, concebido através do uso de verniz ou brunimento com douramento aquoso, onde ao se fixar folhas de metal lhe confere essa aparência¹³. Quanto aos acessórios, há a canequinha de São José de Botas, recorrente nessa representação do santo, referência à viagem que faziam. Maria por sua vez carrega um resplendor prateado onde há uma pomba, representando o Espírito Santo.

VALENTIM CORREA PAES: UM POSSÍVEL MESTRE

A partir do conjunto escultórico do MAS-SJDR (fig. 6), encontramos um outro. São peças de um presépio do século XVIII (fig. 7) que atualmente fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Segundo Santos Filho, as esculturas da figura 7 pertenceram a uma família de Tiradentes - MG, antiga Vila de São José. Maria José Veloso, a ‘Sá Cota’, que residiu na cidade de Tiradentes, era a responsável pelo “mais espetacular presépio” daquelas terras. O conjunto teria passado por herança a



Figura 8: Valentim Correa Paes (?-1817). **Nossa Senhora da Assunção**. Madeira policromada e tecido (roca), 130 x 135 cm, 1782. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Fotografia: COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**, p. 176

Figura 9: Mestre Valentim (atribuição). **Nossa Senhora da Piedade**. Madeira dourada e policromada, 100 x 52 cm. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de São João del-Rei. Fotografia: COELHO, Beatriz. **Devoção e arte**, p. 62;

¹³ COELHO, Beatriz. Materiais, técnicas e conservação. In: COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte-Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005-2017, p. 233-245.



Figura 10: Mestre Valentim (atribuição). **São Sebastião**. Museu de Arte Sacra de Resende Costa- MG. Fotografia: Taína C. Resende.
Figura 11: Mestre Valentim. **São José de Botas**. Século XVIII. Museu de Arte Sacra de Resende Costa-MG. Fotografia: Taína C. Resende;

Antônio Veloso e, após a sua morte, teria ficado com um de seus filhos, que o levou pra Lavras - MG e depois vendeu ao médico pesquisador e colecionador Eduardo Etzel. Chegou ao MAS-SP quando o Museu de presépios de São Paulo fechou, de onde fez parte do acervo por um tempo desde sua venda pelo colecionador¹⁴.

Notamos entre os dois conjuntos das figuras 6 e 7 semelhanças na posição em que ambas as esculturas marianas foram colocadas, na tensão sobre os mantos, das mãos, na inclinação da cabeça, na disposição em que se encontram, sentadas. Além disso, a forma do cabelo, um pouco escondido pelo véu e um pouco aparente. Quanto a José, nas duas esculturas ele segura parte da vestimenta com uma das mãos, disposto de pé, com a tipologia que caracteriza as vestes muito parecidas. A partir dessa hipótese, que os grupos escultóricos das figuras 6 e 7 poderiam ter feito das produções de uma mesma oficina atuante região do Rio das Mortes, continuamos nossas buscas.

Chegamos à possibilidade de autoria a Valentim Correa Paes através de outras esculturas nas quais vimos proximidades estilísticas com as já expostas. Uma delas, uma Nossa Senhora da Assunção da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei (fig. 8) datada de 1782, tem documentação comprovada e estudada por Alvarenga¹⁵, que inclusive é uma das poucas bibliografias sobre Paes. Nessa escultura, por se tratar de uma imagem de vestir (roca), observamos proximidades com as figuras das outras 'Marias' sem analisar o panejamento. Todas possuem feições delicadas, nariz fino, boca pequena e mãos com dedos finos e alongados.

¹⁴ SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Presépios Antigos- Uma tradição quase perdida. Artigo publicado pelo site do IHGT, **Instituto Histórico de Tiradentes**, 2013. Disponível em: <<http://ihgt.blogspot.com/2013/09/presépios-antigos.html>>.

¹⁵ ALVARENGA, Luiz de Melo. *Igrejas de São João del-Rei*. Petrópolis: Vozes, 1963. Apud: SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte-Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. Edusp: São Paulo. 2005-2017, p. 145.



345

Marques havia identificado outras esculturas com características que ele atribuiu a Paes no que diz respeito ao panejamento: é anguloso, com dobras elaboradas em “Y”, em vários sentidos, com as finalizações em formato de gota e boa adequação aos corpos e ao gestual. A tipologia do rosto com testas largas horizontalmente e as têmporas descobertas, espaço entre as sobrancelhas, onde se inicia o nariz, sendo este retilíneo, no caso feminino e sutilmente adunco, no masculino. Olhos com o globo ocular aparente e destacados, lábios projetados para frente e queixo esférico. No que se refere ao trabalho de esculpir as mãos, bem proporcionadas anatomicamente, com os dedos anular e médio quase sempre juntos, em ao menos uma delas. Os pés, quando aparentes, possuem os dedos bem marcados, com o hálux menor que os outros. Por fim, os cabelos, quando esculpido, são divididos ao meio a partir do centro da testa, sinuosos, com volumes laterais, tendo as orelhas parcialmente cobertas¹⁶.

Esse autor atribui a Paes três conjuntos escultóricos, sendo eles: uma imagem de *Nossa Senhora da Piedade* encontrada no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei- MG (fig.9), um grupo do Calvário pertencente a uma coleção particular na mesma cidade e uma imagem de São Sebastião (fig.10), encontrada no Museu de Arte Sacra de Resende Costa - MG, vizinha de São João del-Rei. O autor acredita que as três possam ser o ponto de partida para a identificação de uma “escola” que Valentim fizera parte e chama

¹⁶ MARQUES, Edmilson Barreto. A obra de Valentim Correa Paes como referencial para identificação de uma “Escola” na Região de São João del-Rei e o Sul de Minas. **CEIB** IB 2. p. 56.



atenção para a necessidade de mais pesquisas sobre ele. Segundo Marques:

O caráter único de suas obras pode ser claramente observado na minúcia de detalhes, na criatividade e, principalmente na genialidade de soluções formais, que são a marca inconfundível e incontestável de sua produção artística. O estudo aprofundado dos estudos dos trabalhos de Valentim e sua “escola” se faz necessário, não só para conferir autoria a este expressivo acervo, mas principalmente para reconhecer os méritos de um importante artista mineiro que produziu mais do que esculturas, produziu um estilo próprio¹⁷.

Concordamos com as considerações de Marques e também defendemos a hipótese de uma “escola” que Valentim fizera parte, além de uma possível liderança em uma oficina o que lhe conferiu a posição de Mestre. Consideramos isso a partir de uma declaração do escultor que afirma que tivera ao menos um aprendiz, de nome João. Diz o trecho de seu testamento: “Hum menino que me foi exposto pr. nome de João (...) principiou a aprender o off^o (ofício) comigo, e logo q. pode fazer alguma coisa, tudo quanto fazia hera p^a Sy, e algumas vezes qe. eu lhe mandava fazer pagava o seu jornal”¹⁸.

Acrescentamos ainda uma escultura representando *São José de Botas* (fig.11) exposta no Museu de Arte Sacra de Resende Costa-MG e um conjunto representando a *Coroação de Maria no céu* do acervo da Igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei (fig. 12).

Dentre todas essas imagens citadas, a fim de buscar maior clareza acerca de nossa hipótese, comparamos uma a uma buscando

¹⁷ Ibid., p. 60.

¹⁸ Testamento e Inventário de Valentim Correa Paes, 1817-1818. Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei- IPHAN, caixa 98 e 553. apud: SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte- Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005-2017, p. 145



elementos que fossem recorrentes. O resultado foi: semelhanças em um detalhe nos dedos, estando sempre dois deles dispostos bem próximos, o que se repete em todos os conjuntos analisados (fig. 13); semelhança no panejamento das vestes dos três São 'José' apresentados, o do conjunto do oratório do MAS-SJDR, do presépio do MAS- SP e o do MAS-RC,

Figura 12: Mestre Valentim (atribuição). **Coroação de Maria no céu.** Terracota. Século XVIII. Igreja São Francisco de Assis. Fotografia: Banco de dados CEPHAP - UFSJ/Marcos Luan.





Figura 13- a: Mestre Valentim. Detalhe Nossa Senhora da Assunção, figura 8; Figura 13-b: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São Sebastião, figura 10; Figura 13- c: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São José de Botas, figura 11; Figura 13- d: Mestre Valentim (atribuição). Detalhe Nossa Senhora do Desterro, figura 6.

348

aparecendo em ambos as dobras em Y identificadas por Marques (fig. 14). Evocando a essas ainda aparecem as da imagem de Nossa Senhora da Piedade do MAS-SJDR, de Nossa Senhora do Desterro, do conjunto da Fuga para o Egito do MAS- SJDR e da Virgem das peças do presépio do MAS- SP.

A tipologia dos rostos também se aproxima. No *Jesus com a cruz* do oratório da Igreja de São Francisco, no *Senhor Morto* do MAS-SJDR, no *São Sebastião* e no *São José de Botas*, estes últimos do MAS-RC, encontraremos as seguintes semelhanças: rostos ovalados, nariz fino, olhos proeminentes, boca pequena. Naqueles que contêm a interpretação da barba, as características também são próximas, apresentando estrias e uma divisão ao meio (fig. 15). A parte que fora destinada aos cabelos também se aproxima uma das outras, principalmente nas figuras de Jesus Cristo (Igreja São Francisco), *Cristo crucificado* (Nossa Senhora da Piedade, MAS-SJDR), *São José de Botas* e *São Sebastião* (MAS-RC), onde foram incorporadas ondas em direção à parte de trás da cabeça.

A partir de tudo o que foi levantado, reiteramos a hipótese da “escola” que Valentim Correa Paes fizera parte e de uma oficina de escultura liderada por ele. Tamanhas coincidências encontradas em um espaço territorial próximo nos ajudaram a compor essa ideia, apesar disso entendemos que ainda são necessários mais análises e estudos sobre a atuação desse mestre ‘esquecido’ e pretendemos fazê-lo em outro momento.





Figura 14- a: Mestre Valentim (atribuição).
Detalhe São José, figura 7; Figura 14- b:
Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São
José de Botas, figura 11; Figura 14- c:
Mestre Valentim (atribuição). Detalhe São
José de Botas, Fuga para o Egito, figura 6



Figura 15- a: Mestre Valentim (atribuído).
Detalhe Jesus Cristo, figura 12; Figura 15-
b: Mestre Valentim (atribuído). Detalhe
Senhor Morto, figura 9; Figura 15- c:
Mestre Valentim (atribuído). Detalhe São
José de Botas, figura 11; Figura 15- d:
Mestre Valentim (atribuído). Detalhe São
Sebastião, figura 10.



Conclusões Parciais



Como já dito no início desse ensaio, nossa pesquisa ainda se encontra em andamento, por esse motivo não iremos fazer conclusões finais, apenas parciais. Iniciamos nossa análise por um oratório que continha a representação da *Fuga para o Egito*, mapeamos os elementos mais recorrentes e pousamos em Valentim Correa Paes que pode vir a ser um dos mestres das tantas oficinas de arte colonial. Para o conjunto por nós trabalhado, ainda reiteramos uma possível relação entre Venâncio, a quem pertenceu o oratório, comprovado por seu inventário¹⁹ e Valentim. Ambos foram contratados pela mesma Igreja, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, viveram em tempos próximos e os ofícios que exerciam no campo das artes eram complementares (Venâncio era encarnador de imagens, além de pintor). Como dito acima, ainda carecemos de mais estudos e análises, mas para um primeiro momento ‘concluimos’ com essa hipótese: Valentim fizera parte de um grupo de escultores da região do Rio das Mortes e uma de suas possíveis esculturas teria sido parte de um conjunto que pertencera a Venâncio.

350

Bibliografia:

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. Tradução: Antonio de Padua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, coleção A, 1989.

COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e arte-Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005-2017.

¹⁹ IPHAN São João del-Rei, caixa 1, capa verde.



GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais.** Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte.** Tradução Álvaro Cabral. Londres, Rio de Janeiro: LTC, 16^o edição, 1909-2001.

GRAU- DIECKMANN, Patrícia. **Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia.** Eikón / Imago 2 (2012 / 2) ISSN-e 2254-8718.

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

PIFANO, Raquel Quinet. **O estatuto social do artista na sociedade colonial mineira.** Artigo apresentado no XIX Simpósio nacional de História. “História e Cidadania”. ANPUH, Belo Horizonte.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology.** Madri: Alianza Editorial, 1988.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva S. A., 2009.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Presépios Antigos. Uma tradição quase perdida. Artigo publicado pelo site do IHGT, **Instituto Histórico de Tiradentes**, 2013. Disponível em: <<http://ihgt.blogspot.com/2013/09/preseprios-antigos.html>>.

VARAZZE, Jacopo de. Arcebispo de Gênova, ca., 1229-1298, **Legenda áurea. Vidas de santos.** Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras.

Artigo enviado em: 30/12/19

Artigo aprovado em: 23/06/20