

Rocalha

Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em
História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal
de São João del-Rei | ISSN: 2764-3328



2020 - Ano I
Vol. I, N. I



1

ISSN: 2764-3328



Rocalha

Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei

Volume 1, n. 1, Set/2020

Referência: Encontro de história da arte e patrimônio da UFSJ



Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da
Universidade Federal de São João del-Rei

Rocalha - Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei | CEPHAP – UFSJ | ISSN: 2764-3328

2020 – Ano I, vol. I, n. I – Referência: EHAP (2019) – publicação: dez/2020

CEPHAP – UFSJ

Departamento de Ciências Sociais – DECIS
Praça Dom Helvécio, 74 – Dom Bosco
São João del-Rei, MG
032-3379-5119
cephap.wordpress.com | *ufsj.edu.br/cephap*
cephap.ufsj@gmail.com | *rocalha.cephap@gmail.com*

Comitê científico: *Leticia Martins de Andrade* (UFSJ)
Luciana Braga Giovaninni (UFMG)
Lucas Rodrigues (UFSJ)

Comitê editorial: *Leticia Martins de Andrade*
Lucas Rodrigues
Mariana Alves de Araújo

Capa: *Frontispício da portada da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, São João del-Rei – MG* | Foto: *Marcos Luan*

Edição e indexação: *Lucas Rodrigues* | *Mariana Alves*

Concepção gráfica: *Lucas Rodrigues*

Revisão geral: *Leticia Martins de Andrade*

ANDRADE, Leticia Martins de; ARAÚJO, Mariana Alves de; RODRIGUES, Lucas (orgs.)

ROCALHA - Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio [recurso eletrônico] – Universidade Federal de São João del-Rei (1.: 2020: São João del-Rei, MG) – ano 1, vol. 1, n. 1

Edição especial: Comunicações do Iº Encontro de História da Arte e Patrimônio da UFSJ (2019) – 1 recurso online (458 p): pdf

ISSN: 2764-3328

I. História da Arte. II. Patrimônio Histórico e Artístico. III. Título.

CDD: 700.709



Institucional

Reitor da Universidade Federal de São João del-Rei
Marcelo Pereira Andrade

Departamento de Ciências Sociais da UFSJ
Profa. Dra. Rosemeire Salata

Coordenação do Curso de História da UFSJ
Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História da UFJS
Prof. Dr. Euclides de Freitas

Presidência do CEPHAP - UFSJ
Profa. Dra. Letícia Martins de Andrade

Coordenação do CEPHAP - UFSJ
Prof. Lucas Rodrigues (titular)
Mariana Alves de Araújo (vice)

Auxiliares pedagógicos do CEPHAP – UFSJ
Henrique Wellerson Rodrigues
Alex Sanderson Pereira Rodrigues

Sumário



APRESENTAÇÃO

Leticia Martins de Andrade; Lucas Rodrigues | 07

Conferências

Tencões e Terentenas: a busca de uma nova linguagem para difusão do patrimônio material e imaterial de São João del-Rei

Emilio Costa | 10

A rosa que se abre e revela o mistério: interpretação iconográfica da pintura da capela do Rosário de Tiradentes, MG

Luciana Braga Giovannini | 24

Eram os pintores, artistas?

Kellen Cristina Silva | 60

Olhares cruzados e experiências de políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial: o caso da Quaresma e Semana Santa de São João del-Rei (Brasil) e Braga (Portugal)

Suely Campos Franco | 71

Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade

Leticia Martins de Andrade | 99

Uma oficina nos primórdios de Minas Gerais: a produção artística do Mestre de Cachoeira

Alex Fernandes Bobrer | 160

O significado da obra de São Francisco de São João del-Rei no universo da arte e da construção nas Minas Gerais Setecentistas

Patrícia Urias | 173

Comunicações

Construção da memória do município de São João del-Rei com a valorização do patrimônio material do Museu Tomé Portes del-Rei: progressos e desafios

Fabiana Aparecida Dias | 195

Panorama da conservação e restauro de documentos e patrimônio histórico em São João del-Rei

Saul Ferdinando de Oliveira Carvalho | 209

O arquivo da banda Teodoro de Faria: um estudo sobre marchas festivas

Talisson Samuel Silva; Edilson Assunção Rocha | 225

Patrimônio meu, seu ou nosso?

Maria Isabel Reis Nascimento | 240

A memória dos tiradentinos: a tensão entre conservação patrimonial e eventos de fomento turístico

Lilian Godoy Santos Alves | 260

Honório Esteves e a preservação do patrimônio artístico nacional no século XIX

Tássia Christina Torres Rocha | 284

Das pinturas para as gravuras: uma breve análise comparativa entre França e Brasil no século XIX

Álvaro Saluan da Cunha | 303

A pintura arquitetônica e decorativa da Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Prados, MG

Luiz Antonio da Cruz | 319

A fuga para o Egito na Vila de São João del-Rei e um mestre desconhecido

Táina C. Resende | 333

‘Decorar para indicar’ – A ornamentação Rococó nos oratórios domésticos devocionais como elemento de indicação iconográfica: Portugal e Minas Gerais – séculos XVIII-XIX

Lucas Rodrigues | 352

Encontros entre alegorias religiosas e seculares na emblemática barroca

Eliane Pinheiro da Silva | 374

A representabilidade da estigmatização de São Francisco nas Ordens Terceiras Franciscanas

Renata da Silva Palheiros | 393

Análise do conjunto dourado de paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar

Filipe dos Santos Mariano | 414

Análise do retábulo da capela de São Sebastião das Águas Claras em Nova Lima, Minas Gerais - *Savilly Aimée Teixeira Buttros* | 434



Apresentação

Construção. Essa palavra esteve no nosso vocabulário em 2019. Na ocasião, tivemos a honra de construir juntos o primeiro *Encontro de História da Arte e Patrimônio*, promovido pelo nosso *Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei*, o *CEPHAP*. Construímos pontes, criamos contatos e tecemos diálogos entre alunos, pesquisadores associados e comunidade acadêmica interna e externa em torno de um tema comum: a arte e o patrimônio do Campo das Vertentes e Sul de Minas.

7

Longe de buscar uma segregação geográfica, viemos propor a construção das bases para uma relação dialógica acerca dos temas da arte e do patrimônio nessa região que, até o presente momento, à exceção do olhar para os grandes monumentos, ainda se encontra desprovida de uma atenção mais generosa por parte da academia. Nosso intuito, sem reservas, foi brilhantemente alcançado.

Em conjunto com outras regiões de Minas Gerais, assim como do Brasil, reunimos uma diversidade de temas, abordagens, fontes e metodologias que nos permitiram dialogar a propósito da História da Arte, com especial enfoque sobre a nossa eclética São João del-Rei e seu rico e pouco conhecido entorno. Pudemos discutir e [re]conhecer o vasto patrimônio material e imaterial dessa região, dirigindo o nosso olhar para os agentes contemporâneos que tornam vivas, circulantes e pulsantes as expressões culturais com que travamos contato.

Além disso, tivemos a oportunidade de conhecer pessoas, trocar experiências e firmar parcerias no âmbito das questões da História da Arte e do Patrimônio. Num momento histórico crítico para a cultura, a arte e a educação neste país, tivemos a oportunidade de proporcionar um debate acadêmico que uniu tradição e inovação.

Ouvimos a tradição, personalizada na presença da Profa. Myriam Ribeiro e de Olinto Rodrigues, dois dos mais significativos colaboradores da área em Minas Gerais e no Brasil. Tivemos também a oportunidade de ouvir os pesquisadores herdeiros dessa tradição acadêmica que, corroborando ou desconstruindo velhas teses, são parte ativa do imenso avanço que a história da arte brasileira realizou na última década. E, na ponta dessa genealogia acadêmica, recebemos os novos pesquisadores, com abordagens as mais variadas, ressaltando diferentes (e novos) modos de ver, compreender e questionar os caminhos da disciplina que Vasari nos legou.

Parte desse panorama, ocorrido no nosso primeiro encontro em São João del-Rei, encontra-se materializado nesta primeira edição da *ROCALHA*, a *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ*. O tema do encontro, aqui contemplado, é visualmente evocado pelo detalhe da portada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de São João del-Rei. Em anos bem recentes, um triste episódio envolvendo essa portada levou à destruição de um de seus anjos esculpidos, gerando um embate que despertou humores acirrados dentro e fora da comunidade acadêmica. Ora direcionada contra o estudante responsável pelo ato, ora a favor do desmantelamento do patrimônio em vista das nuances históricas carregadas pelo monumento depredado, a polêmica evidenciou a necessidade da construção do diálogo entre universidade e comunidade, do diálogo em torno do objeto artístico, dos ímpetos iconoclastas e da salvaguarda do patrimônio. Por isso, a portada nos remete ao tema da construção, pois construir (nos tempos atuais) demanda uma coragem e tenacidade sem precedentes. Nesse sentido, enfrentamos a responsabilidade de dialogar e de [re]construir.

Compilados, editados e publicados neste ano atípico, de mudanças e adaptações, esperamos que os textos publicados nesta primeira edição da *ROCALHA* atinjam o seu intuito primeiro: trazer à luz não necessariamente novos temas, novas abordagens,

novos dados, novas problematizações, novas formas de ver, mas *outros* temas, *outras* abordagens, *outras* problematizações, *outras* formas de ver. Se é para construir que viemos, desejamos que os artigos aqui veiculados possam ajudar a pavimentar o conhecido caminho que vai da tradição à inovação, mas sobretudo a abrir a necessária trilha em direção à *alteridade*.

Por fim, uma palavra sobre o nome da revista. A rocalha (do francês *rocaille*), elemento do vocabulário ornamental europeu surgido na França setecentista, é uma concha de contorno irregular, assimétrico, recortado e curvilíneo: símbolo, por definição, do vibrante estilo Rococó. Desembarcado na América portuguesa, esse ornamento encontrou grande representabilidade na talha e pintura das igrejas de Minas Gerais, alcançando formas plenas de beleza e originalidade através do talento dos artistas de várias cores e procedências que aqui trabalharam. Da inicialmente pretendida *Rocaille* à Rocalha, abrasileirando assim a coisa francesa (e parafraseando aqui Mario de Andrade), a opção pela grafia em português sinaliza o entendimento das apropriações mais que integradas, já transformadas e ressignificadas. Em tempos líquidos e, portanto, sem forma, a palavra rocalha para nós simboliza a circularidade e a ductilidade de ideias e formas – sugerindo ainda a liberdade associada à organicidade das coisas – enquanto sua raiz etimológica evoca a solidez e a perenidade da rocha, que resiste. Hoje, quando a universidade pública brasileira vem sendo deliberadamente sucateada e vivemos a experiência de uma pandemia global que não deixa entrever no horizonte senão incertezas, o lançamento deste volume surge ele próprio como um gesto simbólico e singelo de resistência.

Leticia Martins de Andrade
Lucas Rodrigues

CEPHAP - UFSJ



Tencões e Terentenas: a busca de nova linguagem para difusão do patrimônio material e imaterial de São João del-Rei | *Emílio Costa*

*O presente texto corresponde à conferência proferida pelo autor no dia 21/08/19 durante o I Encontro de História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei. A equipe editorial respeitou o formato textual a pedido do autor, conforme a proposta apresentada na supracitada conferência.

Campus Dom Bosco, São João del-Rei, 21/08/19

10

Agradeço mui sinceramente ao Centro de Estudos e Pesquisa sobre História da Arte e Patrimônio – Cephap/UFSJ, especialmente aos Professores Leticia Martins e Lucas Rodrigues, pelo convite para apresentar o Almanaque Digital Tencões e Terentenas na mesa “Patrimônio Cultural: Arte, Memória, Festividades, Monumentos e Simbolismo”, que abriu a programação do *I Encontro de História da Arte e Patrimônio*, promovido pela Universidade Federal de São João del-Rei, em 21 de agosto de 2019, naquela cidade histórica.

A oportunidade de trazer para um público tão especializado e qualificado a experiência de uma iniciativa inovadora e inusitada - como é o Almanaque Digital Tencões e Terentenas - demonstra quão avançada é a proposta acadêmico-cultural do citado evento, assim como quanto são sérias, amplas, competentes e vanguardistas a missão e a finalidade a que se dedica o Cephap.



“São João del-Rei é cidade aliciante e sedutora, porém recatada. Não é óbvia. Não exhibe suas belezas todas nem na primeira vez, nem de uma vez só. É aos poucos que se mostra cenário delicado e poético. Devagar e na sombra é que seu encantamento atravessa pontes, que cruza praças e largos. Às vezes sua história segue por ruelas reticentes, faz curva em becos que quase parecem querer escapar da vista de quem, distraído, perde o olhar mirando os anjos, frontispícios e torres das imponentes igrejas.

A beleza, o encantamento, a história e a poesia de São João del-Rei voam como pássaros pelo céu azul. Pousam, com suavidade e em silêncio, onde muitas vezes só com olhos contemplativos de admiração se consegue ver.

Beco da Romeira, Rua das Flores, Ponte dos Suspiros, Beco do Cotovelo, Rua da Prata, Beco do Salto, do Agá, da Matriz, do Sapateiro, do Bispo, do Capitão do Mato, Beco Estreito, Muxinga, Rua das Mônicas, Pau Dangá, Morro da Força, Largo da Cruz, Pulando muros ou atrás dos portões de ferro batido, alfazemas, azaleias, antúrios, camélias, miosótis, lírios, jasmims, alecrins, bugarins, buganvílias, orquídeas, manacás, damas da noite, margaridas, toucas de viúva, manjeriço, fogo de mulher velha, fogo de São João, costelas de Adão, bocas de Leão...

Beiras-seveiras, beirais de cachorro, cimalthas, franjas e flores de estuque, baldaquins rendados, sobre-tudo, altos telhados. Portais geométricos, arqueados, cangas-de-boi, em ogivas convidativas, grossas portas, altas e almofadadas. Janelas coloridas, de guilhotina, de gelosia, de treliças, de bandeiras, sorradeiras e inesperadas. Cúbicas soleiras, curtas e breves escadas, retorcidos, ondulados e ilustres balaústres. Casas abraçadas. Alegres e vivas em cor, ainda hoje do mesmo jeito que em épocas passadas.

Em São João del-Rei, a surpresa do belo nos espreita, de onde não se suspeita, e nem se espera...”



Esta radiografia de São João del-Rei, publicada no Almanaque em 14/02/2011, com o título “Poesia e beleza que se revelam nas misteriosas entrelinhas de São João del-Rei”, traz em si, implícita, a necessidade que me levou à criação, em janeiro de 2011, do Almanaque Digital Tencões e Terentenas. Cidade de patrimônio cultural tão rico e quanto singular, São João del-Rei carece de mecanismos, instrumentos e canais que difundam esse tesouro para – e entre – os próprios são-joanenses, com a intenção de elevar sua autoestima pessoal, nativista e cidadã e, deste modo, fortalecer sua identidade, seu amor, seu pertencimento e seu compromisso com a cultura local. Contudo – e como em tudo -, havia também as segundas intenções...

Entre estas, certamente, as maiores eram:

- Sensibilizar os são-joanenses para, pelo conhecimento e reconhecimento, atuarem como agentes de defesa e preservação de tudo o que generosamente, mas também como muito ideal e esforço de nossos antepassados, ganharam do tempo e que, hoje, constitui a identidade cultural do povo deste lugar.

- Servir como um instrumento de educação patrimonial, a ser utilizado na rede de ensino, em todas as séries e nas várias disciplinas, inspirando a realização de pesquisas e produções estudantis, ilustrando conteúdos de geografia e história local e de cultura brasileira, colaborando para maior curiosidade, interesse e conhecimento dos estudantes de várias idades sobre a cidade em que vivem.

Entretanto, em um mundo em que a comunicação, os horizontes e os desejos, já à época, começavam a se tornar cada vez mais futuristas e tecnológicos, como pregar o resgate do passado, a valorização de seus registros históricos e de sua estética, a defesa e de uma cultura ancorada no tempo, no ontem?



Esta era a pergunta e o desafio. E a resposta foi: ‘cometer a antítese’. Usar o “veneno” para criar o antídoto, colocar o futuro a serviço do passado, ou seja, utilizar a tecnologia e sua linguagem em favor da preservação da memória e valorização do patrimônio cultural.

Para dar conta desta ‘empreitada’, recorri a experiências de Comunicação desenvolvidas como jovem aluno de graduação nos cursos de Jornalismo e Comunicação Audiovisual da Universidade de Brasília. Nesta época, como bolsista, desenvolvi um projeto de decodificação e ‘re-significação’ da linguagem da comunicação de massa e da indústria cultural, materializadas nas páginas policiais dos jornais candangos e das fotonovelas, estas, consumidas pelo público feminino da cidade-satélite de Planaltina/DF.

E também me vali da experiência que acumulei com os projetos de difusão cultural e divulgação da história de Brasília, criados e executados como responsável pela difusão cultural do Arquivo Público do Distrito Federal.

Nestes projetos, propúnhamos e utilizávamos, como canal e veículo, sistematicamente e em ações integradas, cartões postais, programas de rádio, colunas de jornal, exposições itinerantes em espaços culturais e ambientes públicos e outros recursos que comumente não são utilizados com finalidades semelhantes de difusão e divulgação cultural.

Instrumentalizado principalmente com estas experiências, e fundamentado por uma profunda



reflexão sobre a realidade do mundo então atual, no qual a tecnologia já predominava de todas as formas sobre a comunicação, inclusive influenciando na constituição do perfil e do comportamento da sociedade digital, surgiu a ideia de criar um almanaque eletrônico exclusivamente pautado na cultura são-joanense. E assim fiz.

Tradições barrocas, cultura popular, curiosidades gerais, fatos e personagens pitorescos, a história viva da cidade do século 18 aos dias atuais, imaginário social com seus signos e símbolos, seus costumes e crenças, acontecimentos tricentenários interessantes e desconhecidos da população, a paisagem arquitetônica, urbanística, sonora, artística, folclórica e humana de São João del-Rei e seu povo.

Tudo levado a público em um blog, na linguagem típica dos antigos almanaques, atualizada para a linguagem da comunicação digital, porém conservando o espírito “independente, autônomo, livre e desimpedido”, como na ocasião se autodeclarava a publicação eletrônica.

Já em seu nome “Tencões e Terentenias”, o Almanaque Digital evoca um dos principais constituintes da identidade cultural são-joanense: o toque dos sinos. São João del-Rei foi consagrada ‘cidade onde os sinos falam’ e tencões, assim como terentenias, são nomes de dois toques muito representativos e cotidianos no centro histórico são-joanense, avisando e convidando para acontecimentos religiosos importantes naquela igreja.

Alegoricamente, podemos dizer que o Almanaque Digital Tencões e Terentenias¹ quer ser como um sino que, tendo no badalo uma nova linguagem, desperta, anuncia e propaga o patrimônio material e imaterial de nossa cidade.

¹ <https://diretodesaojoaodelrei.blogspot.com/>



Reforçando o aspecto e a característica de publicação popular, o Almanaque Digital, em sua primeira versão, tinha na ‘cabeça’, à direita do nome, como ilustração, um desenho colorido de São João del-Rei, que integrou a coleção de estampas do sabonete Eucalol (Estampas Eucalol), que circularam nacionalmente entre 1930 e 1957².

15 Para se destacar do aspecto visual predominante nos blogs tradicionais, o Almanaque Digital originalmente ousava com as páginas de fundo preto, sobre o qual vazava o texto em branco, com palavras, expressões e informações-chave destacadas em cores relacionadas ao tema em questão. Roxo para o tema Semana Santa, vermelho para a Guerra dos Emboabas, cores variadas para Carnaval, verde para temas ligados à natureza, e por aí adiante...

Em sua versão atual, privilegiando a leitura, o fundo da página é branco, com as letras pretas, para reforçar o contraste e favorecer a visão. Esta mudança, sugerida por uma leitora, trocou a estética pela praticidade; certamente deixou de ser visualmente tão surpreendente e impactante, para tornar-se mais acessível no aspecto textual.

Desde o início, cada post é ilustrado com uma foto autoral, feita exclusivamente para aquele tema e muitas vezes tratada graficamente para se tornar mais ‘intrigante’, sempre apresentada abaixo do título.

Também nos textos publicados como posts, o Almanaque busca ser inovador, do título ao ponto final.

² http://www.brasilcult.pro.br/eucalol/estampas_eucalol/eucalol.htm



O título, sempre que possível, utiliza ditados populares, metáforas e figuras de linguagem consagradas, para despertar curiosidade e interesse nos internautas-leitores, como nestes exemplos:

- Conto do vigário na Matriz do Pilar
- O dia em que São Jorge andou a pé em São João del-Rei
- À luz do dia, cemitério desapareceu no centro histórico de São João del-Rei
- Tiradentes, bem andou pela Rua da Cachaça
- Debaixo de São João del-Rei existe uma outra São João del-Rei
- Letras de amor e dor. O coração do navegante negro em São João del-Rei
- Novos tempos. Novas mulas sem cabeça assombram São João del-Rei
- Tem propina na Câmara de São João del-Rei
- Os santos desceram dos altares e se juntaram ao povo em São João del-Rei
- Quaresma de histórias, memórias, quebrantos e encantos em São João del-Rei
- Nhá Chica cai no samba, no Rio de Janeiro, e leva consigo São João del-Rei
- Como pode em um peito bater dois corações?

Os conteúdos seguem a mesma linha dos seus títulos, e mais: misturam e fundem harmoniosamente diversos estilos, como linguagem poética, descrição, narração, monólogos e diálogos. Em geral, os posts têm de 20 a 30 linhas, divididas em 4, 5 ou até 6 parágrafos. Discurso simples, fácil, direto, amigável, positivo e inclusivo, estimulando, de algum modo, a identificação, reflexão e



ação de quem está do lado de cá, diante da tela do computador ou celular.

A linha editorial do Almanaque é firme: o universo do patrimônio material e imaterial de São João del-Rei, tratado com autonomia, isenção, neutralidade e independência, sem bajulações nem ataques ou ofensas de qualquer natureza.

Deste modo, mesmo bastante livre, criativa e descontraída, a linguagem do Almanaque Digital Tencões e Terentenas é elegante, cordial, absolutamente respeitosa e adequada para o fim a que se propõe.

Inovadoramente, desde seu lançamento, o Almanaque utiliza o recurso transmídia. Muito frequentemente os posts terminam com um vídeo do Youtube (música, clip, filme, depoimento, documentário e outros, relacionados ao tema tratado), citação de alguma fonte para aprofundamento do assunto e hiperlink para outros posts do Almanaque com assuntos relacionados ou complementares.

Neste último caso, pratica-se estrategicamente a circularidade e o sistema de rede, muito bem configurado como constelação. E também os recursos aliantes da ‘magia e encantamento’ – figurativamente representados no labirinto do Minotauro e no tronco da árvore mágica de Alice no País das Maravilhas. Sem falar da sedução, ao valer-se de enredamento semelhante à estrutura narrativa do livro das Mil e Uma Noites, com suas promessas e expectativas de sempre mais e maior mistério, antes da próxima estória, que nunca tinha fim.



Inicialmente, buscando agilizar sua consolidação, o Almanaque Tencões e Terentenas publicava posts com grande frequência, tanto que em 2011 - ano de seu lançamento -, em várias ocasiões as publicações eram feitas diariamente.

Nos anos seguintes, já com um número volumoso de publicações, sobre os mais diversos fatos, temas, assuntos e enfoques, a veiculação de posts foi se tornando mais esparsa, apesar de razoavelmente frequente. Contudo, tanto tempo depois, o Almanaque continua vivo e bastante ativo, atualmente com publicações ocasionais, sem periodicidade definida.

Os números não mentem

Ao longo de oito anos, no período de janeiro de 2011 a julho de 2019 - mês anterior à data de realização do Encontro de História da Arte e Patrimônio -, foram publicados cerca de 800 posts.

Este acervo digital recebeu **425.625** visitas / acessos, o que corresponde, aproximadamente* e em média, a:

Visitas / Acessos	Período
58.203	ano
4.850	mês
1.212	semana
173	dia
7	hora
1	9 min

** Como se trata de uma estimativa, considerou-se como 8 anos o período compreendido entre o lançamento do Almanaque Digital e o mês anterior à realização do 1º EHAP*



Números razoáveis para uma temática tão restrita, localizada e específica, como a cultura, a memória e o patrimônio material e imaterial de São João del-Rei. Eles, certamente, influenciaram o posicionamento de alguns posts nos resultados de busca no Google, conforme apresentamos abaixo.

Posicionamento no ranking do Google

Em julho de 2019, o Almanaque Digital Tencões e Terentenias aparecia em invejável posicionamento no ranking do Google, quando se pesquisava a expressão “betas de São João del-Rei”. No final daquele mês, encontravam-se indexados no Google 1.030 registros (produções textuais), sendo que o Almanaque aparecia nas seguintes posições:

19

1º lugar - “Debaixo de São João del-Rei existe uma São João del-Rei subterrânea que ninguém conhece”, publicada em 06/07/2014.

2º lugar - “Betas de São João del-Rei. Se o homem foi feito de barro, o são-joanense foi feito de ouro”, publicada em 30/06/2018.

Ranking dos posts mais acessados no próprio Almanaque (jul/2019)

1º lugar: “Debaixo de São João del-Rei existe uma São João del-Rei subterrânea que ninguém conhece” – 67mil acessos, publicada em 06/07/2014.

2º lugar – “Em São João del-Rei não se duvida: há 250 anos, Tiradentes bem andou pela Rua da Cachaça” – 4.300 acessos, publicada em 20/09/2011.



3º lugar – “Padre José Maria Xavier, nascido em São João del-Rei, tinha na testa a estrela da música oitocentista” – 4.280 acessos, publicada em 23/08/2011.

Todo empreendimento, sobretudo as produções culturais, precisa atender às finalidades para as quais foi criado. Entretanto, conhecer profundamente e com amplitude os resultados efetivos do Almanaque Eletrônico requer uma investigação específica, que ainda não foi feita. Há notícias, considerações e exemplos de que ele:

- Cumpre divulgação turística, despertando curiosidade e interesse pela cidade histórica, sua arquitetura, história, tradições e cultura,
- Auxilia na formação e fortalecimento da imagem positiva de São João del-Rei,
- Teve post citado e transcrito como argumentação no processo de tombamento do Laboratório Dr. Lustosa,
- Auxilia na divulgação dos espaços culturais são-joanenses,
- Integra-se, de diversas formas, a outros projetos e ações institucionais ou particulares, voltados para o resgate, preservação, conservação e divulgação da memória de São João del-Rei.

Em 2019, nas três ocasiões citadas abaixo, o Almanaque Digital Tencões e Terentenhas foi convidado a transpor os meios eletrônicos e apresentar-se “fisicamente” para comunidades são-joanenses distintas.

Foi apresentado para a comunidade acadêmica, no painel de abertura do I Encontro em História da Arte e Patrimônio, promovido brilhantemente pelo Cephap, no campus Dom Bosco da Universidade Federal de São João del-Rei, no dia 23 de agosto de 2019.



Para população em geral, o post “Festa de Nossa Senhora das Mercês: a sagração da primavera em São João del-Rei”³ foi publicado, como apresentação, no programa-convite impresso da Festa de Nossa Senhora das Mercês 2019, que teve tiragem bastante expressiva. Trata-se de uma festa religiosa católica tradicional e popular na cidade, há quase três séculos muito valorizada, concorrida e prestigiada pela população são-joanense.

Além disso, no dia dedicado àquela invocação de Nossa Senhora, o bispo diocesano de São João del-Rei, Dom José Eudes, na homilia da grande missa solene que celebrou na igreja das Mercês, iniciou suas palavras lendo o mesmo trecho do post, transcrito no convite, que foi distribuído à população no começo do mês de setembro, para divulgar aquelas festividades.

Em reconhecimento à contribuição e ao serviço prestado pelo Tencões e Terentenas para a divulgação e preservação do patrimônio histórico-cultural são-joanense, a convite do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, uma apresentação do Almanaque Digital integrou a programação do Café com Prosa, cuja temática foi patrimônio histórico & memórias afetivas: as casas, os monumentos, as festas e as lembranças são-joanenses.

O Almanaque nas redes sociais

Para potencializar a divulgação dos posts publicados no Almanaque Digital, em 2018 foi criada no Facebook a página Vertentes e Conexões Culturais

³ 24/09/2014- <https://diretodesaojoaodelrei.blogspot.com/2014/09/festa-de-nossa-senhora-das-mercês.html>



de São João del-Rei. Entre outros assuntos, a página comenta brevemente alguns temas publicados no Almanaque e apresenta link para estas publicações, trafegando audiência para posts mais antigos.

Esta ação traz de volta à vitrine, para novo consumo, artigos que já estavam na prateleira. Os compartilhamentos destes posts garantem propagação exponencial, ampliando a circulação, abrangência e divulgação dos temas apresentados. Os resultados obtidos são notáveis.

As redes sociais, novo tronco de “Alice no país das maravilhas”, podem ser grandes aliadas do patrimônio material e imaterial de São João del-Rei, desde que a utilização destes canais, mesmo espontânea e pessoal, se articule com outras iniciativas, publicações, canais, veículos e mídias, complementando-os.

E também que as propostas de divulgação digital procurem afastar-se do óbvio e oferecer algo mais do que a apresentação de um belo espetáculo tradicional ou folclórico ou de paisagens monumentais conhecidas e consagradas. Tal divulgação cumprirá efetivamente seu papel se revelar e difundir algo que resulte ou contribua, sobretudo, para a valorização da autoestima cultural-cidadã do povo são-joanense.

É comum julgar que a divulgação é a grande saída para fortalecer o patrimônio cultural, especialmente o patrimônio imaterial. Porém, sendo assim, o resgate, a preservação e a manutenção cultural são, portanto, responsabilidade externa e alheia. Este é um pensamento equivocado.

O melhor caminho para o patrimônio imaterial se tornar perene é a sua transmissão entre gerações. E aí é responsabilidade de cada um de nós. É isso o que o Almanaque Digital Tencões e Terentenas ambiciona estar fazendo.



A pergunta que não quer se calar é: por que essa transmissão, no âmbito da maioria das comunidades e das manifestações culturais, não está acontecendo? Como reverter esta situação?

Um entendimento proveitoso nos diz que novas linguagens não são apenas aquelas até então inéditas, supostamente inventadas ou trazidas pela tecnologia.

Usar uma linguagem conhecida para falar de algo diferente do que lhe é tradicional e peculiar é usá-la, inovadoramente; criar, por sua utilização incomum, uma nova linguagem.

Rótulos, embalagens, jogos infantis, livros para colorir, teatro, decorações, eventos temáticos, bordados, concursos infanto-juvenis de redação, criação e estamparia de roupas, acessórios, almanaques e muito mais. Tudo pode ser inovadoramente utilizado como instrumento e recurso de divulgação cultural e educação, defesa, manutenção, preservação e conservação patrimonial...

Foi pensando assim que surgiu há oito anos, e continua vivo e atuante, o Almanaque Digital Tencões e Terentenias. Certamente, isso muito se deve à ousadia e independência na busca e livre apresentação de temas e fatos desconhecidos, relacionados à memória de São João del-Rei, e na “despretensão” dos posts, que nada mais almejam senão aproximar o são-joanense de sua cultura e de sua história.

Sua longa vida com certeza se deve à simplicidade, liberdade, respeito, despojamento e elegância de seu repertório e de sua linguagem,



rigorosamente fiéis à finalidade a que se propõe o Almanaque.

E, principalmente, ao seu caráter utilitário, que lhe garante estar humildemente, mas também efetivamente, prestando um serviço à cultura, à memória, à história, à cidadania, à identidade, à perenidade – enfim, à alma – de São João del-Rei.

Muito obrigado!



A rosa que se abre e revela o mistério: interpretação iconográfica da pintura da capela do Rosário de Tiradentes, MG | *Luciana Braga Giovannini*¹

25

Resumo: O artigo que ora apresentamos tem o objetivo de compartilhar com o leitor o estudo iconológico da pintura de forro que ornamenta a capela-mor da igreja do Rosário da antiga Vila de São José localizada na atual cidade de Tiradentes, Minas Gerais. A representação de Nossa Senhora do Rosário, o menino Jesus e os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis inseridos no interior de uma estrutura arquitetônica é uma pintura muito exclusiva da arte do período colonial em Minas Gerais, produzida na segunda metade do séc. XVIII por um pintor desconhecido. O programa iconográfico, muito provavelmente, teve como finalidade sugerir uma prática religiosa aos membros da irmandade constituída, essencialmente, por pessoas de concepções culturais e religiosas distintas. Nesse processo de evangelização e encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um importante instrumento de integração entre a Igreja e os africanos, e seus descendentes, um projeto que pretendeu incorporar os negros ao culto católico e conduzi-los à conformidade da escravidão. Confrontando a imagem com os *Sermões* de P. Antônio Vieira, percebemos que a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário corresponde à "Carta de Alforria" dos irmãos do rosário pretos, os quais puderam conquistar a liberdade no plano espiritual. Nesse âmbito, o cativo foi considerado o milagre do rosário e a rosa, símbolo dos homens livres, o "selo" da bem-aventurada carta.

Palavras-chave: Arte, Iconografia, Iconologia, Pintura de teto, Pintura colonial.

Resumen: El artículo que presentamos aquí tiene el objetivo de compartir con el lector el estudio iconológico de la pintura del techo que adorna el presbiterio de la iglesia del Rosário de la antigua Vila de São José, ubicada en la actual ciudad de Tiradentes, Minas Gerais. La representación de Nuestra Señora del Rosario el niño Jesús y los santos Domingos de Gusmão y Francisco de Assis insertados en el interior de una estructura arquitectónica es una pintura muy exclusiva del arte de la época colonial en Minas Gerais, producida en la segunda mitad del siglo XVIII por un pintor desconocido. El programa iconográfico, muy probablemente, tenía el propósito de sugerir una práctica religiosa a los miembros de la hermandad, constituída, esencialmente, por personas de diferentes concepciones culturales y religiosas. En este proceso de evangelización y encuentro entre culturas, creemos que el arte fue una importante herramienta de integración entre la Iglesia y los africanos, y sus descendientes, un proyecto que buscaba incorporar a los negros en el culto católico y llevarlos a la conformidad de la esclavitud. Al confrontar la imagen con los Sermones del P. Antônio Vieira, nos damos cuenta de que la devoción al Santo Rosario y a la Virgen del Rosario corresponde a la "Carta de Libertad" de los hermanos del rosario negro, que pudieron conquistar la libertad en el plano espiritual. En este contexto, el cautiverio fue considerado el milagro del rosario y la rosa, símbolo de los hombres libres, el "selo" de la bienaventurada carta.

Palabras clave: Arte; Iconografía; Iconología; Pintura de techo; Pintura colonial.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



A Capela e a pintura

A capela de Nossa Senhora do Rosário foi construída por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em homenagem à Virgem do Rosário e localiza-se no centro histórico da atual cidade de Tiradentes, Minas Gerais, antiga Vila de São José da Comarca do Rio das Mortes (Fig.1). Desconhecemos a data exata de sua construção, no entanto, sabemos que sua edificação começou no princípio do séc. XVIII, prosseguindo, lentamente, com a obra e a ornamentação no decorrer dos setecentos e início dos oitocentos. Sua forma primitiva constituiu-se apenas pela capela-mor e sacristia, posteriormente, acrescentaram a nave, o púlpito, o consistório, a sineira e outros anexos.²

26

A obra foi produzida provavelmente no terceiro quarto do séc. XVIII, por volta de 1775, em uma abóbada de berço³ forrada por tábuas corridas que cobre uma área aproximada de 34 m². O forro de formato retangular foi pintado a têmpera e sua autoria é desconhecida. Constitui, junto com a pintura de teto da nave, o programa iconográfico da capela do Rosário. Por meio da análise iconográfica, procuramos compreender como ocorreu o processo de evangelização dos negros no período colonial na antiga comarca do Rio das Mortes, estabelecendo a relação entre a pintura, a sua finalidade e os receptores da obra de arte. Para compreender a mensagem transmitida por essa pintura, buscamos elucidar e relacioná-la às suas possíveis referências literárias, a saber: *a Bíblia, os Evangelhos Apócrifos, a Legenda Áurea, as Letanias Lauretanas e o Sermão XXVII* de P. Antônio Vieira.

² Boletim Sphan / Pró Memória. Memórias de Restauração 4 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes, MG, s/d.

³ Abóbada de berço é uma cobertura de teto arqueada em forma de uma semicircunferência. O arco do forro da capela-mor do Rosário não é um arco pleno, não constituindo, portanto, uma abóbada de volta perfeita.



Fig. 1: Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes, Minas Gerais. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

No decorrer da pesquisa, nós procuramos analisar os elementos simbólicos presentes tanto na quadratura como na representação do grupo figurativo. Em seguida, analisamos a obra a partir de um estudo da história dos tipos iconográficos relativos ao tema: a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário. Diante disso, percebemos que o conteúdo da obra de arte exprime a relação entre a pintura com um projeto de cunho teológico que visa à catequese dos gentios e à sugestão de uma conduta de vida proposta aos irmãos do rosário pretos. Nesse cenário, notamos que a complexidade simbólica das imagens denota um profundo conhecimento dos comitentes que, com a colaboração do artista, elaboraram o programa iconográfico baseado nas fontes literárias supracitadas e nas gravuras impressas que, porventura, circularam na capitania de Minas Gerais. É este conteúdo que pretendemos apresentar.



A interpretação iconográfica:

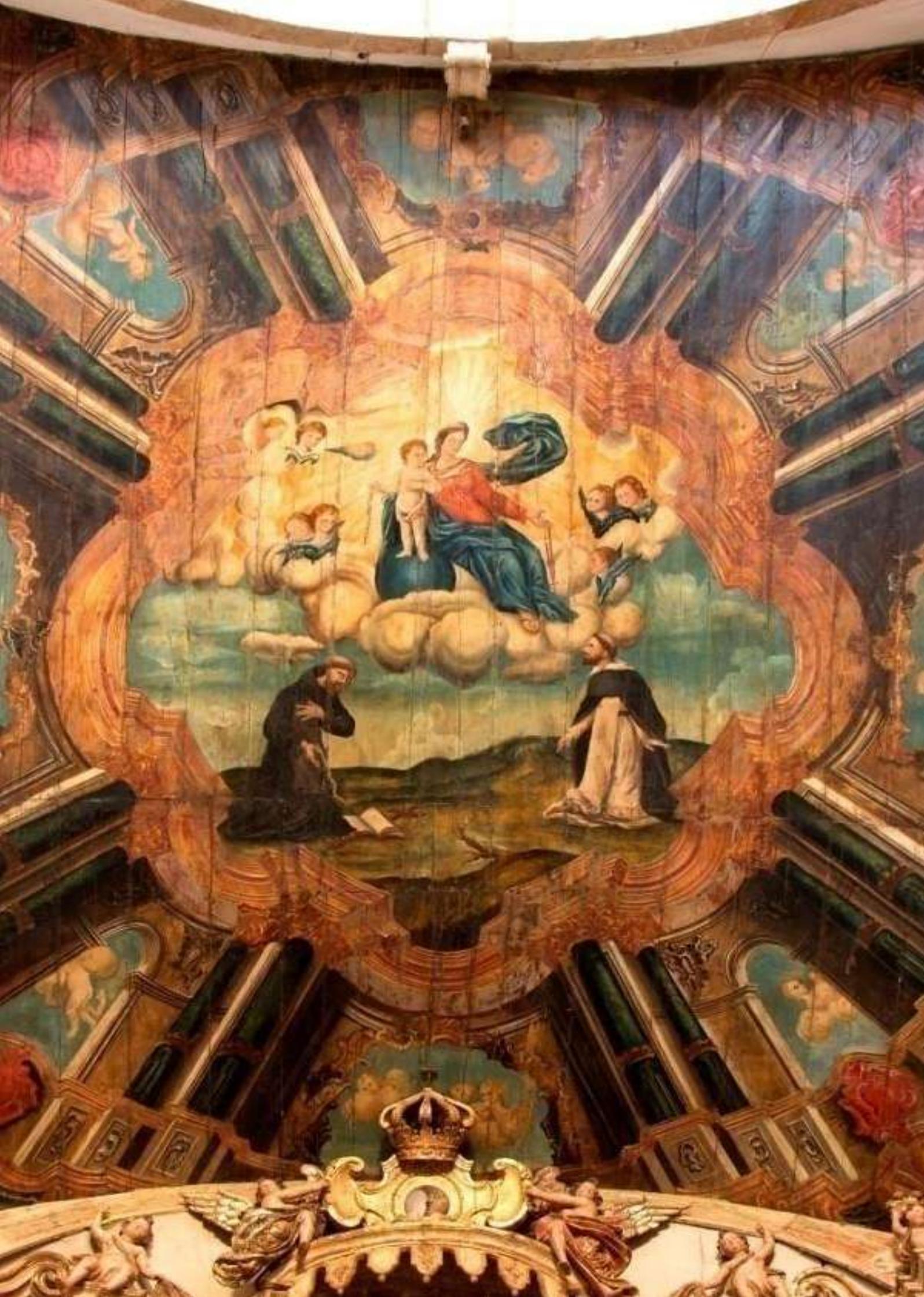
A decoração do forro da capela-mor é uma pintura de perspectiva ilusionista com uma abertura para o céu que representa a Virgem e o menino Jesus com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis recebendo, das mãos de Nossa Senhora, o santo Rosário. Pretendemos analisar a quadratura em sua perspectiva simbólica devido à centralidade da estrutura compositiva, que conduz o olhar do observador para o ponto mais importante da imagem – a narrativa religiosa (Fig. 2).

28

Para compreender o significado da arquitetura pintada, deve-se ter em mente que o templo cristão é construído em função da ação litúrgica. Nesse ambiente, a arte sacra tem um caráter simbólico e o conjunto das diversas manifestações artísticas, geralmente, tem a finalidade de conduzir o fiel a Deus.⁴ Nesse cenário religioso, a nave, ou o corpo da igreja, representa o caminho que o fiel deve percorrer para conquistar a salvação, e a capela-mor corresponde ao espaço da Glória do reino de Deus – a visão celestial do Paraíso. É a partir desse ponto de vista que procuramos interpretar a iconografia da pintura de forro da capela-mor: o lugar em que o homem se reconcilia com Deus por meio da sua elevação espiritual.

Fig. 2: Pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2019).

⁴HANI, Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão**. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 10.





A cúpula imaginária:

Os tetos das capelas e igrejas, normalmente, são decorados com imagens celestes como representação simbólica do céu que se abre diante do fiel e revela uma mensagem. O autor da pintura de forro da igreja do Rosário simulou uma cúpula⁵ em perspectiva centralizada, conduzindo o olhar do observador para o centro do espaço celestial – a Glória de Deus. A composição da arquitetura pintada foi pensada a partir da relação entre duas formas geométricas perfeitas, o quadrado e o círculo. Na iconografia do templo cristão, a relação entre essas formas geométricas evocam a aliança entre o céu e a terra e a comunicação entre os dois espaços, o terreno e o celestial.⁶ Nesse ambiente, a construção da cúpula imaginária simboliza a abóbada celeste e o caráter da arte sacra é simbólico porque corresponde à representação do mundo espiritual, invisível, através da reprodução de elementos da realidade visível, conduzindo o homem ao espaço Divino: imaterial e imperceptível.⁷ Para entender a relação da estrutura arquitetônica com a mensagem transmitida pela pintura, analisaremos a planta da falsa cúpula.

O Octógono:

Não temos certeza da fonte de referência utilizada pelo pintor para a projeção da cúpula em perspectiva centralizada. No entanto, uma gravura impressa no tratado de Andrea Pozzo (1642-1709) pode ter sido o princípio para a construção desse espaço. No primeiro volume do livro *Perspectiva Pictorum et Architectorum*⁸,

⁵ Denomina-se cúpula a abóbada gerada pela rotação de um arco que cobre uma superfície redonda, quadrada, poligonal ou elíptica, cuja estrutura arquitetônica apresenta uma clara tendência à centralidade.

⁶ CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA, 2015, p.6.

⁷ HANI. **O Simbolismo do Templo Cristão**, 2007, p. 15-20.

⁸ POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum.** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.



publicado em 1693, o irmão jesuíta apresenta-nos na figura 65, uma planta para uma obra circular em perspectiva. O desenho constitui-se de formas geométricas elementares e planas, o círculo e as formas dele derivadas: um quadrado, um octógono e um conjunto de círculos concêntricos. Percebe-se também que Pozzo projetou oito colunas, que partem dos ângulos do octógono e dirigem-se ao centro. Essa proposta é muito semelhante à composição da cúpula imaginária da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes (Fig. 3a e 3b).

No âmbito da arquitetura religiosa, sabe-se que a planta octogonal é símbolo da ressurreição e, por isso, foi amplamente empregada na construção dos batistérios cristãos.⁹ Ela simboliza os sete dias da criação e o oitavo que é o dia do renascimento para a vida eterna e espiritual. O Novo Testamento relata que Jesus ressuscitou no oitavo dia, o domingo após o sábado; dado que, no calendário judaico-cristão, o domingo é o primeiro dia da semana.

“Após o sábado¹⁰, ao raiar do primeiro dia da semana. Maria Madalena e a outra Maria vieram ver o sepulcro. [...] Mas o Anjo dirigindo-se às mulheres disse-lhes: “Não temais! Sei que estais procurando Jesus, o crucificado. Ele não está aqui, pois ressuscitou, conforme havia dito”. (Mateus 28, 1-6).

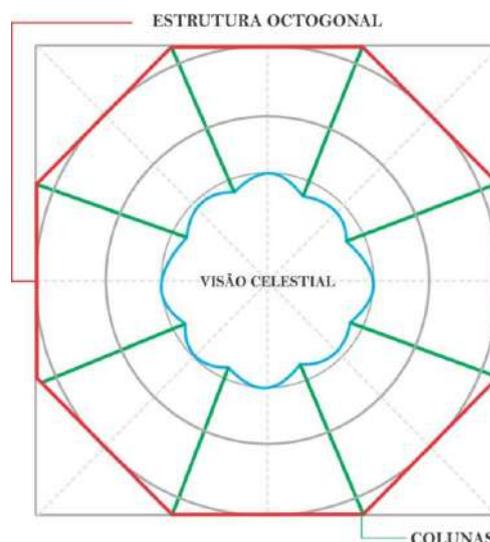
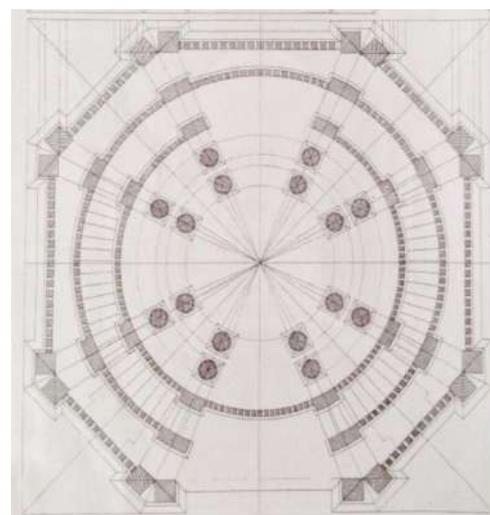


Fig. 3a: Figura 65 do Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Andrea Pozzo, 1693.

Fig. 3b: esquema compositivo da cúpula imaginária da capela-mor da igreja do rosário de Tiradentes, MG. Fonte: desenho da autora (2020).

⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano: Introducción general*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 87.

¹⁰ [...] o “primeiro dia da semana” judaica correspondia ao nosso “domingo” (Ap 1,10), isto é, “dia do Senhor” assim chamado em memória da ressurreição. Jesus ressuscitou no domingo. *In: BÍBLIA*. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v.



Como expusemos acima, a pintura de forro da capela-mor foi produzida para homenagear a Virgem do Rosário. Diante disso, pergunta-se: qual a relação entre o número oito e a ressurreição com a Virgem Maria? A devoção mariana é uma das mais antigas e populares do cristianismo, no entanto, a presença da Mãe de Deus nos evangelhos canônicos é quase imperceptível. Maria aparece rapidamente em pouquíssimas passagens das histórias sagradas: na Anunciação; na Visitação; no Templo, quando encontra seu Filho entre os doutores; nas Bodas de Canaã e na Crucificação. Com a finalidade de suprir essa ausência, a lenda da Virgem Maria despontou como uma verdadeira imitação da vida de Cristo, possivelmente na Síria, no século V. Como seu Filho, Maria também foi concebida sem mácula e ascendeu aos céus no terceiro dia. Do mesmo modo que São Tomé duvidou da ressurreição de Cristo, desacreditou da Assunção da Virgem. Por esse motivo, quando a Mãe de Deus subiu aos céus, deixou cair seu cinto como prova de sua ascensão.¹¹ Os teólogos estabeleceram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem: enquanto ele sofria fisicamente na cruz, ela foi crucificada em espírito. Em 431, o Concílio de Éfeso sancionou o culto da Virgem como Mãe de Deus e, a partir dessa data, uma ampla variedade de imagens da Virgem com o Menino foi disseminada juntamente com o seu culto.¹²

Verificamos no relato sobre a *Natividade da bem-aventurada Virgem Maria* que a Igreja instituiu o dia oito de setembro como a data de nascimento da Mãe de Deus, mas a oitava da natividade de Maria só foi estabelecida por Inocêncio IV no século XIII. A oitava é o oitavo dia após uma solenidade, o dia do seu encerramento, tendo em vista justamente a Ressurreição. Nesse âmbito, observa-

¹¹ RÉAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia**. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 60 e 61 / VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: Vidas de Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 680.

¹² RÉAU. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia**, 2008, p. 60 a 62.



se que a Igreja comemora três natividades: a de Jesus Cristo, a da Virgem Maria e a de João Batista. Elas representam três nascimentos espirituais: o renascimento com João Batista por meio do batismo; com Maria pela penitência e com Jesus Cristo, na Glória de Deus.¹³ Portanto, o número oito representa a ressurreição que pode ser alcançada através do batismo, da penitência e após a morte – a promessa da vida eterna.

O texto apócrifo¹⁴ de São João (*Livro de São João Evangelista*) nos conta que foi no domingo que o anjo Gabriel anunciou a Maria o nascimento do Salvador; foi no domingo que Jesus nasceu em Belém; no domingo ele ressuscitou e, no domingo, ele virá para julgar os vivos e os mortos. No domingo, a Virgem Maria foi glorificada pelo Pai e sua alma foi resgatada para a vida eterna. A Virgem Maria, assim como o seu filho Jesus Cristo, teve o seu corpo elevado aos céus no terceiro dia, pois mãe e Filho foram feitos da mesma substância, o que confirma a natureza divina da Mãe de Deus.¹⁵ Os teólogos e os pregadores da Igreja recorreram a esse texto grego do século IV para relatar a legenda da

33

¹³VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea:** Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 751.

¹⁴ O termo "apócrifo", de origem grega, significa algo secreto ou oculto. Com o tempo, passou a ser associado com uma obra sem autenticidade e, mais tarde, passou a ser usado para distinguir não apenas os livros cuja autenticidade era duvidosa, mas também aqueles considerados espúrios. Esses escritos são documentos que contam a história das origens da religião cristã e tiveram como base a tradição oral e a escrita judaico-cristã do primeiro século. É importante ressaltar ainda que nos dois primeiros séculos do cristianismo, esses textos foram aceitos pelos doutores da Igreja. A separação entre os textos Apócrifos e Canônicos ocorreu no Primeiro Concílio de Nicéia, em 325, depois, os sucessivos concílios da igreja católica foram eliminando outros textos. Portanto, os Evangelhos Canônicos são os únicos que a igreja considera inspirados pelo Espírito Santo e dignos de compor a Bíblia oficial. Dessa forma, os apócrifos foram relegados à marginalidade, mas nem por isso, deixaram de ser fonte de inspiração para a construção da legenda da Virgem Maria, bem como para a iconografia cristã como um todo.

¹⁵TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II:** Os Proscritos da Bíblia. São Paulo: Editora Mercury, 1992, p. 319.



*Assunção da Virgem Maria.*¹⁶ Percebe-se claramente que os ideólogos do cristianismo serviram-se dos textos apócrifos para justificar a importância do culto mariano, a divindade da Virgem e a sua participação no processo de Redenção da humanidade.

Capitel Coríntio (Ordem Coríntia):

Como mencionamos anteriormente, a cúpula pintada no teto da capela-mor da Igreja do Rosário foi composta por oito colunas, melhor dizendo, oito pares de colunas, muito possivelmente, coroadas por capitéis coríntios, já que não são dóricos, jônicos ou compósitos. A ordem coríntia era considerada a mais bela de todas as ordens arquitetônicas e procurava reproduzir a beleza virginal feminina, portanto, uma alusão à Virgem Maria. O tratadista da arquitetura Sebastiano Serlio (1475-1554) adaptou a tipologia dos templos pagãos descritos na obra de Vitruvius (*De Architectura*, séc. I a.C.) aos templos cristãos, concebendo um novo significado.¹⁷ O simbolismo das ordens arquitetônicas foi amplamente difundido no séc. XVI¹⁸ e o autor bolonhês recomendou no livro IV de seu tratado que, quando a ordem arquitetônica fosse utilizada na construção de um templo, que este fosse primeiramente consagrado à Virgem Santíssima mãe de Jesus. Em seguida, acrescentou que após a "sereníssima Senhora", a ordem coríntia poderia ser dedicada aos santos (e santas) que tenham vivido castamente. Poderiam ser aplicadas, inclusive, nos mosteiros de monjas que tenham prometido uma vida virginal.¹⁹

¹⁶ VARAZZE. **Legenda Áurea**, 2011, p.657.

¹⁷SILVA, Mateus. **Ler os edifícios, apreciar os livros: relações entre a tratadística e a produção arquitetônica no período moderno.** In: Anais do II Encontro do Grupo de Estudo e Trabalho em História e Linguagem. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012, pdf, p. 5.

¹⁸ BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 171.

¹⁹ BOLÓNES, **Sebastiã Serlio. Tercero y Quarto Libro de Architectura:** Em los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios có los exemplos delas antiguidades. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1563, pdf, p. 253 e 254.



Além disso, o capitel da ordem coríntia caracteriza-se pela decoração com folhas de acanto. O seu significado tem origem nos espinhos dessa planta. Na arquitetura funerária antiga, "o acanto era usado para indicar que as provações da vida e da morte, simbolizada pelos espinhos da planta, haviam sido vencidas"²⁰. Sendo assim, a interpretação cristã da ordem arquitetônica associada ao simbolismo da folha de acanto representa perfeitamente a Virgem do Rosário. Quando relacionamos o conteúdo acima mencionado com os receptores da obra de arte, entendemos que a Virgem padroeira dos escravos representa a proteção contra as adversidades da vida e da morte e a vitória de todos aqueles que, com devoção, invocarem o seu nome. Veremos adiante como o cativo foi transformado em Glória e o Rosário, em instrumento de proteção e de vitória.

35

A Rosácea:

Para finalizar a interpretação iconográfica dos elementos arquitetônicos, note-se que o pintor representou, no centro da arquitetura pintada, um óculo aberto para o céu, onde se encontra a visão celestial delimitada por uma forma octogonal circular polilobulada, uma sucessão de segmentos côncavos (Fig. 4). O lóbulo é parte do círculo empregado como ornamento no desenho das rosáceas, figura simétrica que faz analogia a uma rosa desabrochada, possivelmente, uma alusão à Virgem Maria. A

²⁰CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 10.



Fig. 4: Pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2020).

invocação *Rosa Mystica*, presente na *Letania Lauretana*²¹, relaciona a Virgem com a rosa por ter todas as qualidades da flor que é Rainha de todas as flores. A rosa é símbolo da Pureza Virginal e Maria conservou a sua pureza imaculada antes do parto, no parto e depois do parto.²²

Na arquitetura românica e, sobretudo, gótica, as rosáceas foram empregadas como elementos ornamentais nas catedrais, permitindo a entrada da luz que ilumina o templo. O seu significado simbólico corresponde à conexão com o espaço sagrado.²³ No início, apresentavam um pequeno formato e geralmente eram colocados nas paredes laterais da nave apenas para arejar e clarear o ambiente, mas, a partir do século XIII, o diâmetro e a complexidade decorativa desses elementos arquitetônicos ampliaram-se e passaram a ocupar as fachadas e as paredes laterais do transepto.²⁴ Observe-se, nas imagens abaixo, dois exemplos de rosáceas colocadas nas fachadas de templos românicos: a Sé Catedral do Porto, em Portugal, e a igreja de São Domingos de Soria, em Espanha (Fig. 5a e 5b). Note-se, ainda, a visão interior da rosácea da Sé do Porto e da catedral gótica de Chartres, em França, decoradas com vitrais coloridos e representando, no centro, a imagem de Maria e da Virgem com o Menino, respectivamente (Fig. 6a e 6b).

²¹ DORNN, Francisco Xavier. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima**: em cincuenta y ocho estampas, è ilustrada com devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso em Latin. Valencia: por la viuda de Joseph de Orga, M. DCC. LXVIII. Com las licencias necesarias.

²² DORNN. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima**. M. DCC. LXVIII.

²³ CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 788-790.

²⁴ ESCUDERO, Lorenzo de La Plaza. **Dicionário Visual de Arquitetura**. Lisboa: Quimera, 2014, p. 508.



Fig. 5a: detalhe da fachada da Sé catedral do Porto, Portugal.

Fig. 5b: detalhe da fachada da igreja de São Domingos de Soria, Espanha.

37

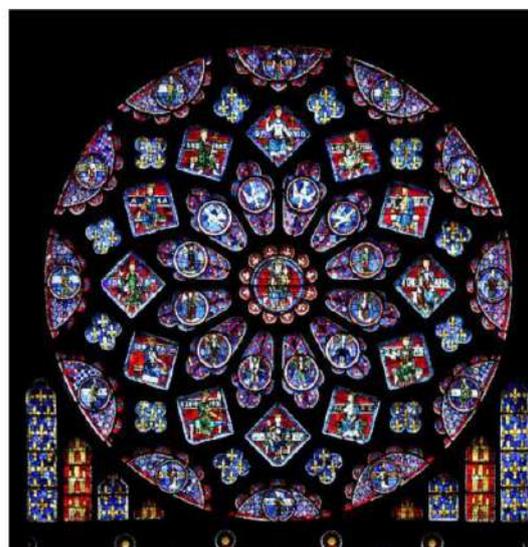
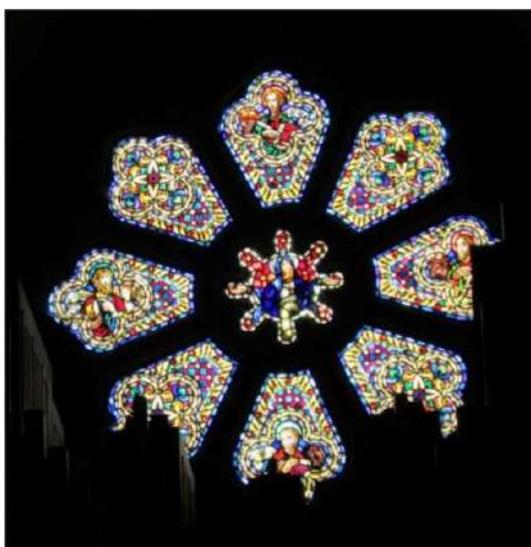


Fig. 6a: detalhe interior da rosácea da Sé catedral do Porto, Portugal.

Fig. 6b: detalhe interior da rosácea da Catedral de Chartres, França.



Não podemos afirmar que o óculo aberto para o céu da pintura de forro da igreja do Rosário deriva de uma arquitetura românica ou gótica, porém, é possível conjecturar que o desenho polilobulado do entablamento faz uma citação, ainda que sutilmente, à rosácea. Neste sentido, pergunta-se: será que o artista se serviu de uma forma empregada nas arquiteturas com o intuito de evocar a Virgem Maria? Se nossa interpretação iconográfica estiver correta, lançamos a hipótese de que a Virgem do Rosário foi associada à imagem de uma rosa que se abre e revela o Mistério. Qual é o mistério revelado por Maria? A Virgem trouxe ao mundo o menino Jesus, que tem uma missão a ser cumprida: transmitir aos irmãos do rosário pretos a mensagem da redenção e a conquista da liberdade espiritual. Observe a estampa flamenga que ilustra Cristo emergindo de uma rosa (Fig. 7). O texto inscrito na gravura diz o seguinte: "Como a flor entre as rosas em dias primaveris, Jesus, florzinha do céu, menininho cingido por rosa Vermelha, a quem o espinheiro da rosa emparelhada agrada e deve agradar".²⁵ Esta imagem extraordinária nos diz que a rosa aberta traz ao mundo o Menino, abençoando e anunciando dias de esperança – o renascimento.

Sabe-se que Maria atuou junto com Jesus no processo de salvação da humanidade, essa é uma das virtudes da Virgem, a de corredentora. Como se disse, a rosa não é símbolo exclusivo de Maria, mas simboliza o Cristo e a Virgem: as rosas brancas representam a pureza da mãe de Deus e as vermelhas, o sangue



Fig. 7: A criança de Cristo brota de uma rosa. Wierix. Antuérpia, 1550-1650. Fonte: Rijksmuseum.

²⁵ Tradução de Raimundo Carvalho, professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, desde 1993.



derramado pelo seu Filho.²⁶ Na *Letania Lauretana da Santíssima Virgem* de Francisco Xavier Dornn²⁷, a Virgem é invocada como a Redentora do Mundo, ao lado de seu Filho. A participação de Maria nesse título se deve ao fato de ter dado a luz ao Redentor e, também, por livrar muitos pecadores da "morte eterna"²⁸ mediante a sua intercessão, conduzindo-os, portanto, à "liberdade eterna".²⁹

No *Sermão XXVII* da série *Maria Rosa Mystica*, P. Antônio Vieira fala diretamente aos negros cativos, os "Irmãos do Rosário Pretos", e identifica a rosa como o símbolo dos homens livres. "Apaguem a marca do demônio, que é marca de cativos, e ponham em seu lugar a marca do Rosário, que é a marca de livres. E se quereis saber qual é a figura desta marca, digo que é uma rosa",³⁰ símbolo da liberdade. Como mencionado anteriormente, para associar a imagem da Virgem com os santos mártires e reforçar a sua santidade, os teólogos do cristianismo criaram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem. Cristo teria sido crucificado fisicamente e sua mãe, espiritualmente.³¹ A literatura religiosa e a história das imagens deixa claro o significado da rosa e sua associação com os redentores, a Virgem e o Menino. Vejamos agora a origem da devoção ao santo rosário e o desenvolvimento de sua iconografia.

O Rosário:

Na história da devoção mariana, o tipo iconográfico da Senhora do Rosário corresponde à Virgem Protetora. Na verdade, a devoção ao Rosário é um desdobramento da adoração à Virgem

²⁶ RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristian*, 2008.

²⁷ DORN. *Letania Lauretana de La Virgen Santissima*, M. DCC. LXVIII.

²⁸ DORN. *Letania Lauretana de La Virgen Santissima*, M. DCC. LXVIII.

²⁹ VIEIRA, P. Antônio. *Sermão XXVII da série Maria Rosa Mística*, séc. XVII. Disponível em: <http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com.br/2012/11/sermao-xxvii-da-serie-maria-rosa.html>. Acesso em: 11 de jul. 2020, p. 2.

³⁰ _____. *Sermão XXVII*, séc. XVII, p.10.

³¹ RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia*, 2008.



da Misericórdia, que cobre os suplicantes com o seu manto. Trata-se de uma das devoções mais populares do final da Idade Média, disputada por muitas ordens monásticas, entre elas, os Dominicanos, que foi fundada por São Domingos de Gusmão (1170-1221) em 1215.³² Theodoor Galle (1571-1633), produziu uma série de estampas intitulada *Vida e Milagres de São Domingos* (1611), na qual o artista registrou as duas iconografias da devoção dominicana: a visão da Virgem da Misericórdia e a revelação da Virgem do Rosário (Fig. 8a e 8b). Observe que na estampa da Misericórdia, a Virgem imaculada, em pé sobre uma lua crescente, abre o seu manto para acolher os membros da ordem religiosa dos dominicanos, configurando o seguinte tipo iconográfico: "protetora de uma coletividade".³³ Na estampa da direita, o manto protetor foi substituído pelo rosário, confiado a São Domingos pelas mãos da mãe de Deus. Note-se que o fundador da Ordem dos Pregadores foi reproduzido, na parte de baixo e à esquerda da imagem, pregando a fé católica para uma multidão, ou seja, a proteção da Virgem se estende a todos aqueles que se converterem ao cristianismo e adotarem a devoção ao santo rosário como prática religiosa.

Fig. 8a: Visão de São Domingos. Ilustração da série *Vida e Milagres de São Domingos*. Theodoor Galle, 1611.

Fig. 8b: Visão da Virgem Maria entregando um Rosário a São Domingos. Ilustração da série *Vida e Milagres de São Domingos*. Theodoor Galle, 1611. Fonte: Rijksmuseum.



³² _____. *Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia*, 2008, p. 121 a 130.

³³ _____. *Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia*, 2008, p.126.



Fig. 9: Detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Percebe-se que no decurso da devoção dominicana, o rosário tornou-se símbolo de proteção e atributo da Ordem dos Dominicanos, responsável pela instituição e difusão do culto ao santo rosário e pela propagação da biografia da Virgem Maria como modelo de vida a ser imitado. Na visão celestial da pintura da igreja do Rosário de Tiradentes, o artista reproduziu o instante exato em que Nossa Senhora oferece o rosário a São Domingos de Gusmão, provavelmente, uma citação à visão que o beato tivera durante um ato de oração, quando pregava para os albigenses, em Albi, no sudoeste da França (Fig. 9).³⁴ No entanto, essa revelação de Domingos não consta na sua legenda, ela foi atribuída ao santo após a sua morte, em 1470, pelo teólogo dominicano Alain de La Roche, que instituiu a devoção ao Santo Rosário. Até essa data, os dominicanos eram devotos da Virgem da Misericórdia, padroeira da Ordem dos Pregadores, como relata a sua legenda. Portanto, antes de 1470, não existiu representação alguma da Virgem do Rosário.

Em 1475, o prior dos dominicanos de Colônia, na Alemanha, fundou a primeira Confraria do Rosário cuja aprovação ocorreu apenas em 1478 por uma bula papal.³⁵ Observe a gravura em que o pregador bretão se ajoelha diante da Virgem com o Menino num ato de devoção. O teólogo porta um rosário na cintura e segura com a mão esquerda o estandarte da Confraria, onde se vê a imagem de Nossa Senhora do Rosário (Fig. 10 a).

³⁴ RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Tome III, 1. Millwood, N.Y: Kraus Reprint, 1983, p. 391-398

³⁵ RÉAU. *Iconographie de L'Art Chrétien, Tomo III*. 1983, p. 391-398.



No dia 07 de outubro de 1571, o Papa atribuiu a vitória da batalha de Lepanto à invocação ao Rosário. Após o combate, foi instituída a Festa de Nossa Senhora da Vitória por Pio V, que teve o seu nome substituído para Festa de Nossa Senhora do Rosário pelo seu sucessor, o Papa Gregório XIII, reconhecendo o rosário como um importante instrumento da vitória contra o inimigo.³⁶ O gravador flamengo Theodoor Galle, o mesmo autor da série de estampas mencionadas acima, ilustrou o milagre da Batalha de Lepanto (Fig. 10b) num outro conjunto intitulado *Os quinze milagres do Rosário* (1610). Percebe-se que, no primeiro plano, o artista reproduziu o momento anterior à batalha, a procissão realizada em homenagem a Maria do Rosário, cuja imagem aparece em dois formatos: inscrita no estandarte da confraria, de forma equivalente à bandeira representada na gravura em que Alain de La Roche ajoelha-se diante da Virgem com o Menino (Fig. 10a), e em forma de escultura, colocada sobre um andor, coberta de rosas, com o menino Jesus no colo e um rosário na mão direita. No plano de fundo, ele representou a batalha naval e a aparição da Virgem entre as nuvens do céu, personificando o milagre do rosário: a vitória contra as tropas otomanas.

No que diz respeito ao objeto, o rosário de Nossa Senhora, o instrumento de salvaguarda é uma espécie de "Coroa de Rosas de Nossa Senhora", uma série de contas que eram representadas por flores brancas e vermelhas; com as brancas os fiéis rezavam a Ave Maria; e, com as vermelhas, o Pai Nosso. Com o tempo, as rosas foram substituídas por pequenas esferas

³⁶ MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia.** Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 337.



Fig. 10a: Madonna e criança adorada por Alanus de Rupe, Antuérpia, Hendrik Snyers, 1635-1644.

Fig. 10b: Milagre da Batalha de Lepanto. Ilustração da série *Quinze milagres do rosário*. Theodoor Galle, 1610. Fonte: Rijksmuseum.



Fig. 11: Goswijn van der Weyden. Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário. c. 1515-20. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

constituindo o que, hoje, conhecemos como sendo o terço.³⁷ O rosário original corresponde a cento e cinquenta Ave Marias, o atual é um terço do rosário e apresenta cinquenta Ave Marias; cada terço representa a contemplação de um mistério e cada dezena, uma passagem bíblica referente ao mistério contemplado, quer dizer, as narrativas religiosas da vida de Cristo e da Virgem Maria denominados de mistérios Gozosos (Vida), Dolorosos (Paixão) e Gloriosos (Gloria).

O retábulo em miniatura representa integralmente a devoção ao Santo Rosário, quer dizer, a oração, a meditação dos mistérios e o milagre concedido ao suplicante (Fig. 11). Observe, no registro superior, as narrativas visuais relativas aos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos. Na parte inferior, o pintor holandês ilustrou o milagre que salvou o homem da morte e, à esquerda, representou São Domingos de Gusmão e alguns membros da corte reproduzida ao fundo: o Palácio Coudenberg em Bruxelas, sugerindo que a imagem foi encomendada por um membro da corte dos

³⁷RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano*, 2008, p. 129.



Habsburgos.³⁸ Note-se, no centro do retábulo, a presença da Virgem com o menino Jesus sobre um altar, ambos envolvidos por uma coroa de rosas brancas e vermelhas, símbolos da Virgem e de Jesus, a Redentora e o Redentor, respectivamente.

Esse tipo iconográfico em que as narrativas religiosas referentes aos mistérios do rosário são narradas junto à representação da Virgem com o Menino, um membro da Ordem dos Dominicanos e os devotos (os doadores) foi amplamente difundido por meio de gravuras, como se pode ver nos exemplos expostos acima (Fig. 12a e 12b): as estampas do gravador dominicano Francisco Doménech (1460-1494), em 1488, e do artista italiano Antonio Tempesta (1555-1630), em 1590. Inclusive, a placa original em cobre da primeira gravura (Fig. 12a), localizada na Biblioteca Real da Bélgica, em Bruxelas, pode ter sido a fonte de referência para o pintor do retábulo (Fig. 11). Detenha-se no detalhe do homem com a espada na mão e do suplicante de joelhos em oração, reproduzido à direita da Virgem com o Menino. A composição é muito semelhante à imagem gravada. Perceba também, à esquerda da gravura, a figura de São Domingos acompanhada de três homens vestidos como cortesãos, a imagem equivale-se à pintura do retábulo em miniatura.³⁹

Fig. 12a: Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário. Francisco Doménech, 1488. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Fig. 12b: Maria com Criança no trono com São Domingos e Santa Catarina de Siena, Antonio Tempesta, depois de Nicolas Beatrixet, 1590. Fonte: Rijksmuseum.



³⁸ Coleção Metropolitan Museum of Art.

³⁹ Gostaria de assinalar que o forro da nave da capela do Rosário de Tiradentes, composto por dezoito caixotões, foi decorado com os 15 Mistérios do Rosário e 3 invocações à santíssima Virgem, cerca de quarenta e cinco anos após a pintura de forro da capela-mor, a pintura em análise, complementando o programa iconográfico da igreja. Sobre a obra, consultar: GIOVANNINI, Luciana Braga. **Os Mistérios do Rosário: Visão, Contemplação e Invocação.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, 2017.



Fig. 13: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Como mencionamos anteriormente, o tipo iconográfico escolhido para decorar o forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes corresponde à representação da Virgem Maria com o menino Jesus entregando o Rosário para o fundador da Ordem dos Dominicanos, ao lado de São Francisco de Assis (Fig. 13). Entretanto, enquanto ela entrega o rosário para São Domingos de Gusmão, o menino Jesus fixa os olhos no observador oferecendo-lhe o instrumento de proteção. Como se pode ver, a devoção ao



Santo Rosário é proposta ao fiel pelas mãos do próprio menino Deus, que deixa claro a recomendação do culto como o caminho para a Redenção, conselho reforçado pela sua postura, de pé sobre um globo, que simboliza o poder ilimitado do Salvador.⁴⁰ Ao mesmo tempo em que revela a sua autoridade, a figura do Jesus menino representa a esperança, a fé e a confiança na promessa. Há, inclusive, um sentimento de cumplicidade e melancolia entre os personagens: a Mãe envolve o Menino com o braço direito numa atitude carinhosa de quem compartilha com o Filho a sua missão, reforçando o seu papel de Redentora.

Essa partilha entre Mãe e Filho também foi amplamente difundida por meio das gravuras impressas que propagaram a devoção ao santo rosário (Fig. 14a, 14b e 14c). Note-se, nos exemplares abaixo, o rosário sendo oferecido aos devotos pelas mãos da Virgem e do Menino, que podem ser representados sozinhos entre as nuvens (Fig. 14c) ou na presença de devotos e figuras religiosas (Fig. 14a e 14b). Normalmente, os

46



Fig. 14a: Maria com Criança no trono, São Domingos e Santa Catarina de Siena. Antonio Tempesta, depois de Nicolas Beatrixet, 1590. Fonte: Rijksmuseum.

Fig. 14b: Maria do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena, anônimo, 1615-1664. Fonte: Rijksmuseum.

Fig. 14c: A Virgem e o infante Cristo entre nuvens e anjos segurando nas mãos um rosário. Lorenzo Loli, c. 1630-1660. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

⁴⁰ CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 474.



receptores do rosário são membros da Ordem dos Dominicanos, como São Domingos de Gusmão e Santa Catarina de Siena, mas outros personagens também foram retratados, como Santo Antônio, São Jerônimo e São Francisco de Assis. Nesse ambiente devocional, os santos são os intermediários entre os seres celestiais e os piedosos.

A composição piramidal que unifica o grupo figurativo da Virgem e o Menino aos santos Domingos e Francisco na pintura de Tiradentes assemelha-se às duas primeiras gravuras, entretanto, uma particularidade da pintura do Rosário a aproxima da gravura aberta pelo artista bolonhês Lorenzo Loli (1612-1691): o olhar do Menino voltado para o observador. É interessante observar que essa disposição triangular das figuras nos remete imediatamente à *Sacra conversazione*, uma expressão italiana que intitula as representações da Virgem com o Menino e Santos dispostos no mesmo espaço. Esse tipo de representação tem origem na Itália na primeira metade do século XV e exprime uma espécie de conversa sagrada.⁴¹

Como nos dizem as imagens, a contemplação e a invocação dos mistérios são essenciais no processo da Salvação, pois, ao invocar a presença do santo de devoção, o fiel suplica proteção e perdão, conquistando a graça por meio da misericordiosa Virgem Maria. A prática do rosário tornou-se um poderoso instrumento contra as adversidades, "carregar o rosário e recitar o terço passava por ser uma arma poderosa para aqueles que acreditavam na eficácia daquela prática".⁴² Dessa forma, ele representou um objeto simbólico de proteção e de culto utilizado em diversos rituais como é o caso dos funerais onde os fiéis rezam o terço pela salvação do morto. No Brasil, a devoção ao Santo Rosário corresponde a uma

⁴¹ SILVA, Jorge Henrique Pais da. /CALADO, Margarida. **Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura**. Lisboa: Presença, 2005, p. 325.

⁴²BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 135.



forma de catequese popular trazida pelos missionários responsáveis pela evangelização dos gentios, especialmente os dominicanos e franciscanos. Os negros que aportaram na capitania de Minas Gerais, provenientes de Angola e do Congo, eram devotos da Rainha do Rosário, pois foram catequizados pelos dominicanos durante a colonização portuguesa e adotaram a Virgem como protetora. Em Minas Gerais, as irmandades se responsabilizaram pela instrução religiosa dos negros e as Confrarias do Rosário se disseminaram pela região mineradora agregando, em seu templo, as principais devoções negras.

48 Complementando o discurso imagético que circulava entre os artistas e as irmandades do Rosário, o *Sermão XXVII da série Maria Rosa Mística* de P. Antônio Vieira promete aos negros, africanos e seus descendentes, uma carta de alforria. No entanto, é preciso ter em mente que a liberdade prometida pelo padre jesuíta é espiritual e não material. Nota-se no seu discurso a clara intenção de induzir os irmãos do rosário pretos à conformidade da escravidão: "[...] A vossa Irmandade da Senhora do Rosário vos promete a todos uma carta de alforria com que não só gozeis da liberdade eterna na segunda transmigração da outra vida, mas também vos livres nesta do maior cativeiro da primeira" ⁴³. A transmigração da segunda vida é a vida após a morte: "o desterro deste mundo para a pátria do céu";⁴⁴ a transmigração da primeira vida correlaciona com a migração dos povos da África para a América Portuguesa.

⁴³ VIEIRA, P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 2 e 3.

⁴⁴ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 3.



No pensamento de Vieira, quando os negros vieram para a América, tiveram a graça de conhecer os mistérios de Cristo através do Santo Rosário, livrando-se de sua condição de gentios e libertando-se do cativo da alma, a pior escravidão que o homem pode se submeter. O cativo da alma é pior que o cativo do corpo. O homem pode, nesta vida, libertar-se do cativo da alma – do demônio e do pecado – através da oração e devoção ao Santo Rosário e, desta forma, preparar-se para a vida eterna na segunda transmigração. Neste caso, o cativo do corpo representa justamente a preparação para a segunda transmigração. É preciso deixar claro que o discurso de P. Vieira glorifica a escravidão do corpo físico ao transformar o cativo em milagre – o milagre do Rosário –, que possibilitou aos cativos o conhecimento dos seus Mistérios, isto é, o caminho para a Glória de Deus e a "Liberdade Eterna". Portanto, a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário representa a Carta de Alforria para os irmãos pretos e a rosa o selo da referida carta.

“Por isso foi necessário que o Filho de Deus se fizesse homem, e morresse em uma cruz, para que com o preço infinito de seu sangue pudesse resgatar e resgatasse as almas do cativo do demônio e do pecado. E deste cativo tão dificultoso, e tão temeroso, e tão imenso é que eu vos prometo a carta de alforria pela devoção do Rosário da Mãe do mesmo Deus”.⁴⁵

Por fim, o padre jesuíta convence os irmãos da importância da devoção: o cativo que é liberto passa a ser cativo do libertador e a ele deve a obrigação da sua devoção. "Cativem-se para se libertarem e façam-se escravos da Senhora do Rosário para não serem escravos do demônio, se ainda o são, ou para se conservarem livres, se já estão fora do cativo".⁴⁶ Diante do milagre, os negros

⁴⁵ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 8.

⁴⁶ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 10.



cativos devem obrigação à misericordiosa Senhora e, portanto, devem ser devotos do Santo Rosário.

Domingos de Gusmão e Francisco de Assis:

Na pintura da capela-mor do Rosário de Tiradentes, São Domingos foi representado vestindo o hábito da Ordem dos Dominicanos: túnica branca e capa preta, símbolos da pureza e da austeridade, respectivamente.⁴⁷ A sua trajetória constitui a chave de leitura para a iconografia da pintura da Igreja do Rosário de Tiradentes e o segredo está no gesto, que simboliza a oração. Para construir a imagem do santo, é possível que o artista tenha interpretado os emblemas e as alegorias de Cesare Ripa⁴⁸: a gravura denominada "Oração" representada por uma figura de joelhos, braços abertos e olhos voltados para o céu (Fig. 15a e 15b).⁴⁹

No caso específico da pintura do Rosário de Tiradentes, o santo tem o olhar direcionado para a Virgem e as palmas das mãos voltadas para o chão. Os santos denominados confessores não derramaram seu sangue em nome da fé como os mártires fizeram, no entanto, tornaram-se exemplo de vida a partir da prática religiosa. Argan descreve os confessores como aqueles que atuam como intermediários e advogados entre a "vida terrena e o caminho do céu". Dessa forma, a Igreja fixa a nova iconografia dos santos: "Olhos no



Fig. 15a: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Fig. 15b: Iconologia, Cesare Ripa, 1643.

⁴⁷RÉAU. *Iconographie de L'Art Chrétien. Tome III*, 1983, p. 391-398

⁴⁸Cesare Ripa foi um escritor italiano do séc. XVI. Publicou uma coleção de emblemas e alegorias em 1593, obra que influenciou a produção artística de poetas, pintores e escultores. As gravuras de Cesare Ripa tiveram inúmeras edições, hoje dispostas para download na internet. Constituíram fonte de referência e inspiração para os artistas dos séc. XVI ao XIX.

⁴⁹RIPA, Cesare; BAUDOIN, Jean [Hrsg.]. *Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievr Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines* (Band 1). A Paris: Avec Privilege DV Ror, M.DC.XLIII, p. 129.

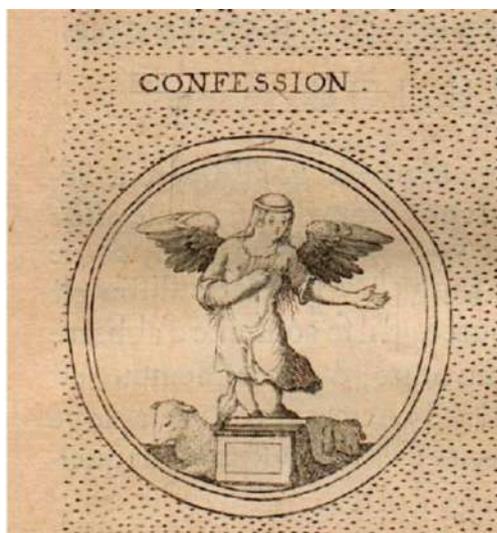


Fig. 16a: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Fig. 16b: Iconologia, Cesare Ripa, 1643.

céu, as palmas das mãos abertas e voltadas para a terra, os santos invocam as graças e as distribuem entre os fiéis ou suplicam a Deus que acolha as suas preces".⁵⁰ A partir dessas reflexões, acreditamos que a figura de São Domingos representa Oração e Devoção, duas práticas sugeridas como recurso para a conquista da vida eterna.

Do mesmo modo que Domingos de Gusmão, o gesto de Francisco de Assis constitui o ponto crucial para a iconografia e é bem possível que a imagem também se refira a uma releitura das alegorias de Cesare Ripa⁵¹ que representa o ato de confissão (Fig. 16a e 16b). Francisco encontra-se de joelhos, com os olhos fechados, a cabeça baixa e uma das mãos no peito, sinal de arrependimento e penitência. Na Idade Média, para se livrar da culpa, os santos golpeavam o peito com uma pedra.⁵² Ademais, o santo tem diante de si um livro e uma cruz, que representa a meditação dos evangelhos e a contemplação da vida e do sacrifício de Cristo. Enquanto os dominicanos apresentam o Santo Rosário como caminho para a salvação, os Franciscanos possuem a confissão como recurso para a remissão dos pecados e a redenção da alma. O compromisso e a importância da confissão para Francisco é relatado em várias passagens de suas Legendas como uma prática para o perdão dos pecados e a conquista da vida eterna. O frade dizia que os homens deveriam se confessar todos os dias para conquistarem a pureza da alma. Desse modo, supomos que a iconografia de São Francisco, na pintura da igreja do Rosário, representa a Meditação e a Confissão.

As Ordens dos Dominicanos e Franciscanos caracterizam um tipo de congregação mendicante que se diferenciam das monásticas exatamente por recusarem a clausura dos mosteiros medievais, eles

⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 103.

⁵¹RIPA. **Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievs Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyerogliphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines**, M.DC.XLIII, p. 129.

⁵² RÉAU. **Iconografía del arte Cristiano: Introducción general**, 2008, p. 269.



viviam em conventos instalados nas cidades. Os seguidores de Domingos e de Francisco pregavam entre os leigos e foram os responsáveis pela aproximação da Igreja às camadas mais populares da sociedade. Para se comunicar com o povo iletrado, recorriam à linguagem popular e às tradicionais lendas e anedotas em substituição às narrativas teológicas. Fundadas no séc. XIII, desde o início, apresentaram divergências quanto à prática cristã: os Pregadores exigiam a instrução teológica de seus membros; enquanto os Frades Menores se pautavam no Evangelho como único livro de orientação para a prática apostólica.⁵³ Os Dominicanos defendiam a pregação e a oração como instrumento fundamental para o combate às heresias e a conversão dos fiéis; enquanto os Franciscanos acreditavam na evangelização e na vida missionária baseada na experiência apostólica. Além das divergências práticas, as duas ordens rivalizavam a devoção à Santíssima Virgem: enquanto os franciscanos patrocinavam a devoção à Imaculada Conceção, os dominicanos fundaram o culto à Senhora do Rosário.⁵⁴

Diante disso, qual a razão para os dois santos comporem uma mesma iconografia? Depois da Reforma, o catolicismo moderno retomou algumas tradições cristãs da Idade Média e inaugurou "uma nova era mariana".⁵⁵ Sendo assim, a arte da Contrarreforma recuperou as antigas virtudes da Virgem Maria e apropriou-se das qualidades dos santos combatentes para lutar contra as heresias e converter os gentios ao

⁵³ DINIZ, Adilene M. César de Almeida. **Francisco e Domingos**: uma iconografia comum de dois santos fundadores – séc. XVI-XVII. In: Anais do I Encontro de Pesquisadores do PPGA / RJ: [Des] Limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade. Rio de Janeiro, RJ, UERJ/UFF/UFRP, 2010. p. 342-353.

⁵⁴ RÉAU. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia**, 2008, p. 65.

⁵⁵ _____. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia**, 2008, p. 75.



cristianismo, reunindo as duas práticas religiosas. Essa foi, muito possivelmente, a principal razão para a presença dos frades associados à Virgem do Rosário em uma mesma iconografia: combater as heresias, sugerir uma conduta de vida e uma prática religiosa fundamentada nos dogmas da igreja católica. Para libertar os homens do cativo espiritual, a Irmandade do Rosário de Tiradentes associou à imagem da Virgem com o Menino – Redentor e corredentora – os dois santos salvadores – Francisco de Assis e Domingos de Gusmão.

A Raiz

Há um pequeno detalhe da pintura que acreditamos ter um significado relevante para a compreensão da mensagem: um galho, que pode ser também uma raiz, localizada na parte inferior da cena, entre os dois santos (Fig. 17). O que pode significar esse elemento na obra? Em uma passagem do Antigo Testamento, o Rei Nabucodonosor teve um sonho que ele mesmo não conseguiu entender. Recorreu a todos os sábios da Babilônia para desvendar o mistério, mas nenhum deles conseguiu, até o momento em que apareceu o profeta Daniel. O sonho relatado pelo Rei diz que havia uma árvore no centro da terra que cresceu e tornou-se muito poderosa até que uma voz, vinda do céu, ordenou o seguinte:

“[...] Derrubai a árvore, cortai seus ramos, Arrancai suas folhas, jogai fora seus frutos, Fugam os animais do seu abrigo. E os pássaros deixem seus ramos. Mas fiquem na terra o toco e as raízes. [...] Que o Altíssimo é quem domina sobre o reino dos homens: Ele o concede a quem lhe apraz. E pode a ele exaltar o mais humilde dos homens!” (Daniel 4, 7-14).⁵⁶

⁵⁶ BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v. (Daniel 4, 7-14).



Fig. 17: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Daniel⁵⁷ interpretou o sonho de Nabucodonosor da seguinte maneira:

“Quanto a ordem de deixar o toco e as raízes da árvore, ela significa que o teu reino será preservado para ti até que hajas reconhecido que os Céus é que detêm o domínio de tudo. Eis porque, ó rei, aceita o meu conselho: repara os teus pecados pelas obras de justiça e tuas iniquidades pela prática da misericórdia para com os pobres afim de que prolongue a tua segurança”. (Daniel 4, 23-24).⁵⁸

Será que os comitentes e o artista quiseram representar a raiz como símbolo da promessa da Ressurreição? Segundo o texto sagrado, o mau foi cortado, mas a raiz da árvore permaneceu como símbolo de uma vida que pode ser restaurada através do arrependimento e da misericórdia. Para tanto, só existe um caminho e ele está nas mãos do Altíssimo, ele é que tem o poder para perdoar e conceder a vida eterna. A passagem de Daniel pode ser associada

⁵⁷ De acordo com Louis Réau, o profeta Daniel é uma das prefigurações de Jesus Cristo.

⁵⁸ BÍBLIA. **A Bíblia de Jerusalém.** (Daniel 4, 23-24).



ao Novo Testamento quando João Batista propõe aos homens o arrependimento dos seus pecados para que possam ser batizados e diz que toda a árvore que der mau fruto será cortada: "O machado já está posto à raiz das árvores e toda árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo".⁵⁹ Como já se disse, o batismo é uma das formas de renascimento. A árvore será cortada, mas a raiz será mantida como promessa de ressurreição a uma vida espiritual e eterna. Para o cristianismo, o homem pode ter uma existência mundana e cometer pecados, mas Deus é misericordioso e guarda a vida de todos aqueles que, arrependido das suas faltas, pedirem perdão.

55

Síntese iconológica

A quadratura e o conjunto figurativo – a Virgem e o Menino junto com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis – corresponde à iconografia da Salvação (Fig. 18). A pintura em perspectiva centralizada conduz o olhar do observador para o centro do espaço arquitetônico, local em que o artista representou a narrativa religiosa. Nesse sentido, a centralidade reforça a mensagem transmitida ao fiel, indicando a existência de um único caminho para a Glória de Deus. Note-se que o artista representou, no espaço celestial, o Redentor e a corredentora, responsáveis pela salvação da humanidade. E, no espaço terreno, os santos salvadores da Igreja, São Domingos de Gusmão e São Francisco de Assis, encarregados de combater às heresias e converter os gentios ao cristianismo.



Fig.18: A iconografia da Salvação na pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Fonte: desenho da autora.

⁵⁹BÍBLIA.A Bíblia de Jerusalém. (Mateus 3,10).



Percebemos, por parte dos comitentes, o claro propósito de catequese. Os dois santos salvadores, associados à Virgem e ao Menino, fazem parte de um plano para combater as heresias, isto é, todas as práticas e crenças que contradizem os preceitos da igreja católica e que porventura venham desrespeitá-los. No cristianismo, a promessa da salvação é feita em vida, mas a sua conquista ocorre apenas após a morte. Contudo, até que o fiel esteja pronto para encontrar a Glória de Deus, existe um caminho a ser percorrido: (1) a fé incondicional em Cristo e na Virgem Maria, as duas pessoas capazes de interceder pelos homens diante de Deus Pai: Maria diante do Filho e o Filho diante do Pai; (2) a prática e a dedicação à doutrina católica: a oração e a devoção ao Santo Rosário e a Virgem Maria; (3) a meditação dos evangelhos e a confissão dos pecados.

Nesse ambiente devocional, a essência da ação religiosa consiste em embeber um complexo específico de símbolos – os seus princípios e o estilo de vida que recomendam – de uma autoridade persuasiva.⁶⁰ Dessa forma, a finalidade da obra de arte, muito provavelmente, consiste em impor a doutrina cristã aos membros da irmandade constituída, essencialmente, por pessoas de concepções culturais e religiosas distintas. Nesse processo de encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um instrumento de integração entre a Igreja e os irmãos do rosário, um projeto que pretendeu incorporar os negros ao culto católico.

Trata-se de uma iconografia ortodoxa, submetida às regras estabelecidas pelo Concílio de Trento e coerente com a proposta da Igreja da Contrarreforma. Não há nenhum sinal que represente uma interação cultural no campo da religiosidade, não há nenhum indício que revele uma fusão cultural e religiosa. A mesa administrativa da irmandade do Rosário pretendeu, através das imagens, sugerir uma

⁶⁰GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A.), 1989, p. 101 a 141.



conduta de vida e convencer os irmãos do rosário a se conformarem com a escravidão. O pintor seguiu a proposta do comitente e empregou todos os recursos técnicos que dispunha para transmitir a mensagem e convencer os fiéis da autenticidade do tema.

Para finalizar, é importante ressaltar que a irmandade não apenas alertou os irmãos contra os pecados das heresias, mas procurou glorificar a Virgem Maria, celebrando as suas principais virtudes: a sua Divindade e o seu papel de Intercessora e Redentora. O símbolo devocional da Rainha do Rosário é a imagem da Virgem Vitoriosa e Protetora, aquela que acolhe os irmãos e os ajuda a vencer as provações da vida e da morte, transformando-as em Glória. Conforme o discurso cristão impresso na imagem, do mesmo modo que a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem foram transformadas em Glória, os açoites e as provações do cativo serão convertidos em Vitória. Finalmente, os filhos da Virgem do Rosário, assim como Jesus – a flor do céu –, renascerão de uma rosa vermelha, símbolo dos castigos corporais e da liberdade espiritual.

57

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o barroco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v.

BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOLOÑES, **Sebastiã Serlio. Tercero y Quarto Libro de Architectura: Em los quales se trata de las maneras de cuemo se puedé adornar los hedificios**



có los exemplos delas antiguidades. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1563, pdf.

BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas irmandades do Rosário:** devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA, 2015.

DINIZ, Adilene M. César de Almeida. **Francisco e Domingos:** uma iconografia comum de dois santos fundadores – séc. XVI-XVII. In: Anais do I Encontro de Pesquisadores do PPGA / RJ: [Des] Limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade. Rio de Janeiro, RJ, UERJ/UFF/UFRRP, 2010.

DORNN, Francisco Xavier. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima: em cincuenta y ocho estampas, è ilustrada com devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso em Latin.** Valencia: por laviuda de Joseph de Orga, M. DCC. LXVIII. Con las licencias necessárias.

ESCUADERO, Lorenzo de La Plaza. **Dicionário Visual de Arquitetura.** Lisboa: Quimera, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A.), 1989.

HANI, Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão.** Lisboa: Edições 70, 2007.

MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil:** história, folclore e iconografia. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum.** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

RÉAU, Louis. **Iconographie de L'Art Chrétien.** Tome III, 1. Millwood, N.Y: Kraus Reprint, 1983.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano: Introducción general.** Barcelona: Ediciones Serbal, 2008.



RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.** Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 60 e 61

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: Vidas de Santos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIPA, Cesare; BAUDOIN, Jean [Hrsg.]. **Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievs Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines** (Band 1).A Paris: Avec Privilege DV Ror, M.DC.XLIII.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. /CALADO, Margarida. **Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura.** Lisboa: Presença, 2005.

SILVA, Mateus. **Ler os edifícios, apreciar os livros: relações entre a tratadística e a produção arquitetônica no período moderno.** In: Anais do II Encontro do Grupo de Estudo e Trabalho em História e Linguagem. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012, pdf.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II: Os Proscritos da Bíblia.** São Paulo: Editora Mercuryo, 1992.

VIEIRA, P. António. **Sermão XXVII** da série Maria Rosa Mística, séc. XVII Disponível em: [<http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com.br/2012/11/sermao-xxvii-da-serie-maria-rosa.html>]. Acesso em: 11 de jul. 2020.



Eram os pintores, artistas? | *Kellen Silva*¹

Apresentação

Uma discussão antiga no âmbito da História da Arte brasileira repousa no status do pintor, que aqui residia em meados do século XVIII, início do XIX: ele era um simples oficial mecânico, ou nele repousava a honra de ser considerado um artista, um oficial liberal, que utiliza de todo o seu capital intelectual para criar uma representação imagética?

Eu, como pesquisadora do período, defendo o status do pintor como de artista pleno, de oficial liberal capaz e intelectualmente ativo na construção de interpretações das imagens que aqui chegavam através dos mais variados impressos. Não estou preocupada com a velha questão originalidade x cópia, mas penso mais nos meios de adaptação, na cultura visual predominante na região, nas relações sociais propiciadas pelo trabalho artístico, e, óbvio, pela iconologia das imagens, da sua sobrevivência e, atualmente, na sua resistência perante tantas inovações que aqui aportavam.

Creio que uma coisa precisa ser dita em relação à análise que fazemos sobre a arte colonial brasileira: ela ainda é extremamente eurocêntrica e totalmente analisada levando-se em consideração as balizas europeias para a definição de artista. Gosto de pensar que a nova geração da historiografia da arte brasileira venha se pautando nos discursos decoloniais, para conseguir dar forma à história riquíssima deixada pelos ARTISTAS MESTIÇOS, PRETOS E POBRES que aqui construíram obras de arte que, mesmo no século

¹ Doutora em História pela UFMG. Professora da Rede Estadual de Minas Gerais. Professora Substituta do Cefet-Mg - Campus V



XVIII e XIX já encantavam os olhos dos próprios viajantes estrangeiros.

No meio dessas moradas tão pobres fica-se admirado de ver uma igreja bastante grande para o lugar e muito bem conservada. O interior corresponde ao aspecto externo; é bem iluminado e ornado não só com dourados, mas ainda com pinturas muito superiores as que se viam, nessa época, nas nossas igrejas de campo melhor cuidadas. Parece que há no país muita devoção a virgem da Conceição, pois existe na sua igreja grande número de pequenos quadros, que representam curas operadas milagrosamente por sua intercessão. Esta Igreja não é a única que se vê na vila da Conceição. Por mesquinha que seja, possui ainda outra menor que a primeira. A mania de multiplicar as igrejas foi geral na província das Minas, e o era ainda mesmo por ocasião da minha viagem. Teria sido mais cristão que se formassem associações para melhorar a sorte dos negros libertados, quando não mais podem prover a própria subsistência, ou para impedir que tantos jovens se tornam vadios, e tantas raparigas prostitutas.²

61

Dessa forma, o presente artigo deseja apresentar uma possível "escola de artes" florescendo na região da comarca do Rio das Mortes durante o final do século XVIII e início do XIX, encabeçada por homens de talento e distinção para a sociedade em que se encontravam inseridos. O Alferes Manoel Victor de Jesus, o Tenente Joaquim José da Natividade e o

² SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz.** Tomo I. São Paulo: companhia editora nacional, 1937, p.128.



Capitão Venâncio José do Espírito Santo são exemplos daquilo que a historiografia ainda insiste em chamar de oficiais mecânicos ou artesãos, mas que aqui denomino como grandes pintores, mestres e expoentes de um estilo vitorioso na cultura visual da região de Minas Gerais.

Eram os pintores mineiros, artistas?

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos primeiros intelectuais do Brasil a pesquisar e valorizar os artistas que viveram e atuaram no período colonial. Porto Alegre era pintor e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, tendo em sua vasta biografia a oportunidade de ter sido aluno e amigo de Jean Baptiste Debret.

Esse intelectual brasileiro, ativo nas primeiras décadas do século XIX, acabou desenvolvendo interesse em escrever sobre a História da Arte brasileira levando em consideração os artistas que atuaram no período colonial. Manuel de Araújo Porto Alegre não foi um primeiro autor decolonial ou fez uma análise do tipo por considerar que o Brasil possuía uma História da Arte, mas foi um dos que buscou entender e analisar as obras construídas no Brasil colonial como algo que precisava ser valorizado, mesmo que ele julgasse que essa valorização deveria ser medida pela regra eurocêntrica daquilo considerado belo ou formalmente aceito.

Nessa perspectiva, Manuel de Araújo Porto Alegre dividiu a Arte Brasileira em três fases ou curtos períodos: Colônia, Reino e Império. O intelectual queria compreender o estado da arte do artista no período em que se encontrava inserido, o Império, bem como criar uma memória artística do Rio de Janeiro, por isso precisou se aprofundar, conhecer e escrever sobre a arte que antecedeu o momento imperial, e essa arte pregressa era a colonial.

De acordo com Letícia Squeff, Manuel de Araújo Porto Alegre “concebia seu objeto, assim de uma perspectiva assemelhada



a uma *história social das artes*, numa postura sincronizada com as ideias sobre arte de seu tempo³”, por isso associou a arte brasileira aos períodos históricos vividos como se fosse uma prerrogativa para se tornar um país civilizado.

Determinado em resgatar *os nomes ilustres nas artes, nomes de artistas que honraram a terra em que nasceram*, Porto Alegre sabia, sem dúvida nenhuma, que era uma tarefa complicadíssima resgatar os homens que compunham a escola primitiva fluminense. Para Squeff, a real dificuldade não residia em um levantamento prosopográfico ou de enumerar as obras com vestígios documentais que fornecesse autoria, mas ao fato desses pintores não se enquadrarem entre os “homens ilustres” do período colonial⁴.

De fato, os artistas do período colonial não proviam das camadas abastadas, eram em sua maioria homens pretos e pardos. Contudo, ao afirmar que esses homens, mestiços e brancos pobres, possuíam ocupações pouco valorizadas, a historiadora se pauta em uma velha historiografia que enxerga tanto o mestiço quando o trabalho manual de forma pejorativa. Trabalhos no campo da História Social apontam que muitos artífices e artesãos alcançaram boas somas de pecúlio, bem como distinção em seu meio social. Carlos Lima é um desses historiadores que demonstram que era possível, individualmente, alcançar a distinção

³SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.142.

⁴SQUEFF, Letícia. O Brasil nas letras de um pintor, p.142



financeira através da realização do trabalho manual na região do Rio de Janeiro⁵.

Os artistas e artífices realmente não provinham das camadas mais abastadas da sociedade, pelo contrário, eram fruto das camadas baixas e médias desse meio social. Além disso, aprenderam o ofício com base na observação e convivência com o mestre no atelier, o que para muitos configura falha, mas apesar disso, acredito que era possível os mais talentosos pintores ascenderem às camadas abastadas e distintas através do talento e das redes sociais pré-estabelecidas no universo do trabalho.

Uma das grandes dificuldades de Porto Alegre, descritas por Letícia Squeff, se refere às especialidades e suas ausências. Muitos eram os pintores que exerciam, além do ofício das tintas, o risco e o entalhe, o que denota um aprendizado informal. Mas mesmo sendo informal, como acontecia na Idade Média, não podemos renegar o status de artista a esses homens que produziram uma arte original embasada na observação e na prática. Foram esses elementos, bem como o conhecimento iconográfico, que contribuíram para o desenvolvimento do talento e o seu reconhecimento em solo colonial.

Muitos ainda podem afirmar que os pintores coloniais não eram artistas, simplesmente pelo fato dos mesmos terem aprendido informalmente o ofício, de não serem abastados e, principalmente por serem mestiços. Ainda existe um certo apego à ideia de que a escravidão não permitia ascensão social ou reconhecimento do talento do indivíduo mestiço. Os artistas, principalmente os pintores, possuíam grandes chances de ascender socialmente e financeiramente, visto o lugar privilegiado da imagem e da visualidade nessa sociedade. Para os contratantes não importava a

⁵LIMA, Carlos A. M. **Artífices do Rio de Janeiro** (1790-1808). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.212.



existência de uma liberdade criacional ou o exercício da simples cópia, o que era importante era a forma final da encomenda. Se bem feita, muito provavelmente o artista não seria preterido por ser preto, pardo ou mulato⁶.

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos pioneiros a pensar o pintor colonial como artista, mas diferentemente do intelectual do século XIX, não quero promover *a todo custo* o artífice a artista. Existiam elementos importantes que corroboram a ideia do pintor ser reconhecido como mestre, intelectual e professor em seu meio social⁷. Não queremos *projetar simples forros e artesãos em artistas*, justamente porque eles não eram simples, eram homens de talento e com redes sociais bastante sólidas para, caso fosse, se afastarem do universo da escravidão.

Assim, esses homens de talento trabalhavam nos canteiros de obras, agregando a si escravos e aprendizes, perpetuando o ensino informal das artes do pincel. Será que esses elementos seriam suficientes para pensar a existência de uma *escola de arte* na região da Comarca do Rio das Mortes?

⁶Sobre o lugar social do artista e sua formação intelectual: PIFANO, Raquel Quinet. **O Estatuto social do artista na sociedade colonial mineira**. Locus, Revista de História, v. 4, n. 2, Juiz de Fora, 1998, p.124. Sobre o lugar social do artista de acordo com sua formação intelectual e qualidade de cor. SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p.143.

⁷ Todos esses elementos são discutidos em SILVA, Kellen Cristina. **O caminho das flores: estudo iconológico sobre a “Escola de artes do rio das mortes” e o modelo intencional de encomenda - Minas Gerais** (c.1785 - c.1841). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências humanas, 2018.



Acredito na possível existência da escola artística do Rio das Mortes embasada nas pistas deixadas pelo aprendizado rotineiro, na observação dos companheiros de ofício e na leitura dos gravados europeus. A cópia não era problema, bem como a inovação dentro de um contexto pré-estabelecido também não. Ser de qualidade mestiça não era impedimento de distinção e um trabalho mecânico não significava um lugar rebaixado na pirâmide social. A trajetória de Natividade, Jesus e Espírito Santo são exemplos de um reconhecimento social e do talento, de trocas e de aprendizagem, bem aos moldes daquele apresentado por Porto Alegre para a escola fluminense.

No artigo quero demonstrar o talento desses artistas utilizando para tanto o modelo intencional de encomenda⁸ que me ajuda a compreender como as artes do período propiciaram a difusão de intenções através das imagens. As obras escolhidas evidenciam a existência de uma cultura visual comum bem como de uma escola de arte informal embasada no trânsito e na mestiçagem cultural existente nos canteiros de obras. São esses elementos que nos levam a responder a pergunta que nomeia esse artigo de forma positiva: sim, acredito que os pintores coloniais eram artistas.

A religiosidade como inspiração

Isto posto, apresento o modelo intencional de encomenda, que foi pensando para que eu pudesse indagar a imagem religiosa como um artefato artístico produzido por um indivíduo, que mesmo religioso, se desvencilha da ortodoxia por não vivenciar em seu cotidiano as regras impostas pela instituição. Alguns desvios das

⁸O modelo intencional de encomenda, por si, compreende e interpreta a grande parte das adaptações, acréscimos e decréscimos iconográficos como uma liberdade do artista perante o modelo estipulado. Analisar a iconografia é compreender que esses homens eram sim artistas, se o fator para defini-los for somente originalidade e “qualidade”, no sentido que já apresentamos. Dizer que não eram notáveis ou que a formação informal não contribuía para a realização de obras de atributo, é levar o olhar descompromissado com a história para o passado. Um mestiço não era artista? Um negro não poderia ser livre? São esses anacronismos, que se repetem nos trabalhos voltados para a análise da arte colonial do Brasil, que refutamos em nossa tese.



regras religiosas intervinham diretamente na sociabilidade e vivência desses homens e mulheres no ambiente colonial, outros nem tanto.

A imagem religiosa desperta interesse porque traz consigo a sobrevivência de inúmeras formas, de inúmeros sentimentos que se mesclam em um novo significado comum, que retrata tanto o momento que foi produzida quanto a sua própria versão do passado. Enxergar essas minúcias na imagem requer cuidado e sensibilidade, bem como conhecimento iconográfico e histórico. Explicar a presença e execução de imagens no interior das igrejas não é simplesmente demonstrar a inspiração da gravura europeia e dizer que determinados tons da paleta foram utilizados porque os artistas eram mestiços. Cuidado e sensibilidade são necessários para conjugar informações distintas, de campos de conhecimento díspares, afinal o cotidiano é feito de várias imbricações e mesclas.

Sugerir que a iconografia da cultura visual do rio das mortes é apenas fruto da influência das gravuras e dos artistas que percorreram Minas Gerais é ingênuo, reducionista e insensível. Apontar a mestiçagem e a ausência de academias de arte como elementos que inviabiliza a existência de verdadeiros artistas no mundo colonial é ser desonesto com toda a história e extremamente preconceituoso.

Contudo, também é desonesto afirmar que a iconografia religiosa é trabalhada *apenas* para atingir uma intenção pessoal ou de determinados grupos dominantes, levando os aspectos sociais e econômicos para a dianteira. Se analisamos uma obra de arte



pertencente a um ambiente religioso, logicamente sua função primeira é a de exprimir toda uma religiosidade. Se o artista possui fé na instituição que o contratou, a obra vai transpor essa visão individual do artista atrelada a intenção do comitente, que é, primeiramente, a de retratar a fé. As intenções que aparecem relacionadas ao universo mundano são consequências, justamente porque não podem ser dissociadas de nossos mais profundos desejos e aparecem, mesmo que de forma contida e imperceptível, em tudo o que realizamos. Essa realidade não é diferente para o artista.

68

Analisando o contexto do espaço mestiço que caracterizava Minas Gerais à época dos artistas analisados, conjeturo sobre os temas iconográficos que permeiam a cultura visual do Rio das Mortes. Todos eles se entrelaçam em um espaço comum, que pode ser definido como o da salvação. As escolhas iconográficas variam de artista para artista, mas a premissa continua a mesma: o lugar que todos desejam compartilhar após a morte é justamente o Céu, ou ainda o Purgatório, para os mais realistas. O culto a São Miguel e almas é um bom indicativo desse “prêmio de consolação” para os pecadores, visto que seu culto foi e ainda é um dos mais populares em Minas Gerais⁹.

Se os pintores da cultura visual do Rio das Mortes compartilhavam do mesmo espaço e, conseqüentemente, do mesmo ardor pela salvação das almas, a interpretação iconográfica será bem distinta. Enquanto encontro Manoel Victor de Jesus focado no Antigo Testamento, Joaquim José da Natividade se encontra fixo na figura de Jesus, ou seja, no Novo Testamento. Por sua vez, Venâncio José do Espírito Santo emprega esquemas iconográficos hagiográficos, pintando partes da vida de Jesus – isso, sem nos

⁹Ver: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro**. Belo Horizonte:C/Arte, 2013.



referirmos à pintura de teto da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei, que apresenta elementos muito específicos da hagiografia de vários santos ali representados.

69 O ambiente sociocultural da região em que se encontram tais obras é essencial para analisarmos a iconografia escolhida por cada artista. O levantamento da biografia desses homens se faz essencial nesse exato momento porque me permite justapor a vida social com a vida artística. A religiosidade é algo intrínseco aos indivíduos, não à religião, que é uma instituição que demanda a seus seguidores diversas regras. Através da biografia dos pintores e da análise da iconografia, tentei enxergar os elementos que poderiam pertencer ao artista, como indivíduo nascido e criado dentro de uma cultura religiosa e as intenções espelhadas nas escolhas iconográficas demandadas pelos comitentes. Cabe ressaltar que quando digo *intenções espelhadas* não significa que podemos conjecturar sobre as reais intenções dos comitentes, podemos apenas supor sobre suas intenções, visto que para realmente compreender o porquê dessas escolhas, outras fontes seriam vitais, com sua ausência, apenas conjecturo sobre.

Quanto aos aspectos formais, esses sim de vital importância para a caracterização da Escola de Artes da Comarca do Rio das Mortes, eles são indissociáveis dos aspectos iconográficos, visto que a destreza em realizar determinados símbolos contribui para a observação e fixação da mensagem da imagem.



Bibliografia

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro**. Belo Horizonte:C/Arte, 2013.

PIFANO, Raquel Quinet. **O Estatuto social do artista na sociedade colonial mineira**. Locus, Revista de História, v. 4, n. 2, Juiz de Fora, 1998.

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

LIMA, Carlos A. M. **Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz**. Tomo I. São Paulo: companhia editora nacional, 1937.

SILVA, Kellen Cristina. **O caminho das flores: estudo iconológico sobre a “Escola de artes do rio das mortes” e o modelo intencional de encomenda - Minas Gerais (c.1785 - c.1841)**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências humanas, 2018.



Olhares cruzados e experiências de políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial: o caso da Quaresma e Semana Santa de São João del-Rei (Brasil) e de Braga (Portugal) | *Suely Campos Franco*¹

Resumo:

71

A Quaresma e a Semana Santa são especialmente celebradas nas cidades de São João del-Rei (Minas Gerais-Brasil) e Braga (Minho-Portugal), conhecidas como “Roma Brasileira” e “Roma Portuguesa” respectivamente. O movimento global de defesa e valorização das especificidades culturais vem impulsionando iniciativas de identificação e reconhecimento deste patrimônio cultural. Este artigo aborda os significados históricos, culturais e simbólicos da Quaresma e da Semana Santa nestas duas cidades do mundo lusófono e apresenta algumas reflexões sobre os processos atuais de “patrimonialização” destes eventos, considerados e valorizados como patrimônio cultural imaterial no Brasil e em Portugal, relacionando os pontos semelhantes e divergentes em ações específicas em Braga e em São João del-Rei.

Palavras-chave: São João del-Rei. Braga. Quaresma. Semana Santa. Patrimônio cultural imaterial. Patrimonialização.

¹ Cientista Social, Doutora em *Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone* (Paris 3/Sorbonne Nouvelle); Mestre em Memória Social e Documentos e Especialista em Cultura e Arte Barroca (UFOP). suelyfranco@musica.ufrj.br



Introdução

O aspecto devoto das populações de São João del-Rei (Minas Gerais-Brasil) e Braga (Minho-Portugal), a marcante atuação das instituições religiosas ao longo da sua história e a presença de um significativo conjunto de arquitetura religiosa levaram à denominação das cidades como “Roma Portuguesa” e “Roma Brasileira”, respectivamente. Que tipo de relação poderia existir entre estas duas cidades tão distantes e separadas por um imenso oceano?

A investigação das formas de celebração da Quaresma e da Semana Santa ao longo de três séculos nestas duas cidades nos permite detectar a existência e a persistência de certos valores culturais em comum cuja fonte remonta muitos séculos. Focalizar a religiosidade nestas cidades historicamente marcadas pela presença do religioso espetacular nos permite reconstituir aspectos essenciais de sua existência, do seu universo simbólico, de sua cultura e encontrar caminhos de cruzamentos repletos de significados atribuídos pelos grupos sociais em diferentes tempos.

A Quaresma é um tempo do calendário litúrgico da Igreja Católica dedicado a celebrar a morte e o sofrimento de Cristo. Inicia-se na quarta-feira de Cinzas e termina na Quinta-feira Santa, com a chamada “Hora Nona” da Liturgia das Horas, ou seja, até a Missa da Ceia do Senhor. A Semana Santa é um conjunto de celebrações denominado Tríduo Pascal que rememora anualmente a Paixão, a Morte e a Ressurreição de Jesus Cristo em todo mundo católico. É um período muito especial na vida de Braga e de São João del-Rei, com um calendário repleto de celebrações peculiares e de modos de celebrar remanescentes de séculos atrás. Há séculos é o evento cultural e religioso dos mais destacados do calendário católico nestas duas cidades do mundo lusófono, podendo ser associada aos elementos que lhes conferem identidade.



Após ser classificada nacionalmente como “De interesse turístico”, a Câmara de Braga reconheceu as solenidades da Semana Santa como Patrimônio Imaterial do Município e trabalha no sentido de ver o evento inscrito no Livro de Registro do Patrimônio Imaterial de Portugal e posteriormente concorrer ao título da UNESCO de Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Do outro lado do Atlântico, a Semana Santa de São João del-Rei, apesar do forte apelo cultural, artístico, religioso e turístico e de possuir requisitos suficientes para também estar inscrita no Livro de Registros do Patrimônio Imaterial do Brasil, não foi ainda objeto de políticas municipais, estaduais e federais.

Interessa-nos aqui apresentar algumas reflexões sobre os significados históricos, artísticos, culturais e simbólicos da Quaresma e da Semana Santa nestas duas cidades e sobre problemas e desafios dos processos atuais de “patrimonialização” destes eventos de caráter religioso, considerados bem cultural de natureza material e imaterial .

1. Quaresma e Semana Santa de Braga e de São João del-Rei

Cheia de significados e tradições que representam toda a religiosidade dos bracarenses, a Semana Santa de Braga é a maior e a mais imponente de Portugal!



1.1. Braga: “Roma Portuguesa”

Fundada pelos Romanos e chamada Bracara Augusta, Braga é considerada uma das cidades cristãs mais antigas do mundo, com mais de 2000 anos de história. A longa história de Braga está intimamente vinculada à história da sua Diocese, distinguindo-se por acolher a primeira Catedral de Portugal sendo conhecida como a cidade dos arcebispos. A Braga setecentista, que teve os arcebispos D. José de Bragança, D. Gaspar de Bragança e D. Frei Caetano de Brandão² no Governo do Arcebispado, foi marcada pela magnificência do aparato das festas e cerimônias religiosas.

Seu valioso patrimônio arquitetônico e artístico demonstra uma riqueza cultural das mais destacadas em todo território português. A capital do Minho, onde vivem atualmente cerca de 180.000 habitantes, situa-se no norte de Portugal é uma das cidades portuguesas mais atraentes para o turista que visita o país.³

Braga preserva uma tradição multissecular de comemoração dos mistérios da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. Mesmo que não se possa estabelecer a data exata do início destas celebrações, pode-se ao menos apontar, através de documentos, sua existência em princípio da Idade Moderna. No plano litúrgico, a Igreja de Braga conserva alguns elementos próprios do chamado Rito Bracarense⁴, o que confere especificidade e a diferença de outras celebrações portuguesas.

Figura 1. Catedral de Santa Maria.
Braga



2 D. José (1741-1756) e D. Gaspar de Bragança (1758-1789). D. Frei Caetano Brandão (1790-1805)

3 Braga destaca-se também pela quantidade e qualidade de seus monumentos do chamado período Barroco com diversas obras da autoria dos arquitetos André Soares e Carlos Amarante, igrejas particularmente ricas em talha dourada.

4 Trata-se de uma tradição litúrgica própria, distinta dos usos litúrgicos de outras catedrais. As normas do Rito Bracarense foram estabelecidas em 1265. Vestígios desta tradição podem ser reconhecidos em certos ritos da Semana Santa, que se fazem com variações em relação ao Rito Romano.



A Catedral de Santa Maria de Braga, lugar fundamental de afirmação do poder religioso no território português há mais de mil anos, é o epicentro das comemorações da Semana Santa. As ações da Quaresma e das Solenidades da Semana Santa de Braga são preparadas, em cada ano, pela Comissão instituída por sete entidades promotoras, combinando interesse civil e religioso - Cabido da Sé de Braga, Santa Casa da Misericórdia de Braga, Irmandade de Santa Cruz, Câmara Municipal de Braga, Entidade de Turismo do Porto e Norte de Portugal, Associação Comercial de Braga e pela Associação Industrial do Minho.

75 Durante o período quaresmal e do Tríduo Pascal, a Comissão oferece aos residentes e visitantes uma intensa programação de ofícios religiosos litúrgicos e paralitúrgicos - missas, ofícios, adorações, procissões - e ainda uma programação artística que envolve diversas entidades em exposições, concertos e encenações. Cabe ao Cabido da Sé a gestão principal das cerimônias da Catedral e Procissão do Enterro do Senhor e à Irmandades de Santa Cruz e Misericórdia as demais procissões e adorações e concertos. Estão envolvidas também, pelo lado religioso, a Paróquia e Junta de Freguesia de São Vitor, que realiza a Procissão de Quarta-feira Santa⁵.

A Irmandade de Santa Cruz tem ligação íntima com os eventos da Quaresma e Semana Santa, sendo parte integrante da Comissão de organização do evento

5 Organizado, desde 1998, pela Paróquia e pela Junta de Freguesia de S. Victor, a procissão “Vós sereis o meu povo” mais conhecida como a Procissão Nossa Senhora da Burrinha é considerada uma das mais tradicionais da Semana Santa de Braga, representa através de 21 passagens bíblicas a história do povo de Deus do Antigo ao Novo Testamento.



na atualidade. Além da responsabilidade de realização da Procissão do Traslado do Senhor dos Passos e Vias Sacras - visitas aos Calvários⁶ realiza o Sagrado Lausperene em seu templo e a Procissão dos Passos, considerada um dos momentos mais atraentes da Semana Santa em Braga. O cortejo, cuja representação recorda os Passos de Jesus durante a sua Paixão, tem seu momento culminante no encontro das imagens do Senhor dos Passos com a de Nossa Senhora das Dores de frente da Igreja de Santa Cruz onde ocorre o esperado Sermão do Encontro. Neste dia Braga recebe muitos visitantes e há grande envolvimento dos habitantes.

Em Portugal, a Quaresma e a Semana Santa são festejadas com especial ênfase pelas Irmandades da Misericórdia desde muitos séculos. Conforme consta em seus Compromissos, era obrigação dos Irmãos se reunirem na Quinta-feira de Endoenças à tarde “*para acompanhar a procissão que neste dia se faz*”⁷. Fontes documentais da Misericórdia de Braga demonstram que a Irmandade sempre fez importantes investimentos na realização da Procissão de Endoenças e na celebração do Sagrado Lausperene, o que implicava na contratação de artistas, músicos e sermões. Além desta procissão, dos três dias de adoração ao Santíssimo, às quartas-feiras a Irmandade realizava missas e sermões em sua igreja⁸.

Na atualidade, a Irmandade da Misericórdia de Braga dedica especial atenção ao Lausperene e à Quinta-feira de Endoenças, mas não deixa de se envolver a outras celebrações e eventos que ocorrem

6 Estão espalhados por vários locais da Cidade de Braga oito quadros representativos dos “passos” de Cristo no caminho do Calvário e são propriedade da Irmandade de Santa Cruz.

7 Estas mesmas condições valiam para a Misericórdia de Braga. ADB, Fundo da Santa Casa da Misericórdia de Braga, Livro de Termos, 1632-1645, nº5, fl.21v.

8 Em 1603 a Mesa determina que em todas as quartas-feiras da Quaresma, haveria missa e sermão, e os irmãos teriam de assistir ADB, Fundo da Santa Casa da Misericórdia, 2.º Livro dos Termos, 1598-1632, nº4, fl. 30v.



fora de sua igreja, notadamente as Procissões, celebrações solenes e eventos culturais constantes do programa⁹. A antiga procissão de Endoenças, hoje chamada Procissão do Senhor *Ecce Hommo*, representa o episódio da prisão de Cristo. O cortejo apresenta o andor com imagem de Jesus, alegorias das 14 obras de Misericórdia, figuras bíblicas e as figuras dos antigos penitentes medievais, conhecidos como farricocos, que percorrem o cortejo com os pés descalços, rostos

Figura 2. Igreja da Irmandade da Misericórdia de Braga. Ao fundo, as torres da Sé.

⁹ As manifestações de adoração do Santíssimo Sacramento, instituídas pelo Papa Paulo III (1534-1549), foram introduzidas em Braga à partir do século XVIII, pelo arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles. Em dias determinados da Quaresma o Santíssimo Sacramento, deveria ser exposto e colocado em uma tribuna na capela-mor para ser adorado durante quarenta e oito horas nas principais igrejas.



cobertos e levando archotes de fogaréus. Estas figuras tornaram-se emblemáticas da Semana Santa de Braga.

As cerimônias antiquíssimas, as tradições preservadas, as peculiaridades locais como a decoração da cidade – ruas, pequenas capelas e vitrines de lojas¹⁰ - a Visita Pascal¹¹, os farricocos, os sinos, as músicas, a indumentária, a gastronomia típica do período transformam a paisagem da cidade e fazem da capital do Minho um lugar especial para seus moradores e visitantes.



Figura 3. Procissão dos Passos. Braga 2009. Foto: Suely Franco

Conforme demonstra o quadro abaixo, os dias da Semana Santa de Braga são preenchidos por uma programação intensa, que engloba cerimônias litúrgicas, paralitúrgicas e eventos artísticos.

10 Durante toda a Quaresma e Semana Santa o centro histórico da cidade é decorado com faixas, arcos e painéis alusivos às celebrações. A decoração das vitrines de lojas com temas próprios do período é incentivada pela Associação Comercial.

11 Costume típico do norte de Portugal, também conhecido como “Compasso”, são cortejos onde fiéis leigos, acompanhados por um sacerdote paroquial, levam a cruz às casas ao toque de campainhas ou fanfarras para anunciar a Ressurreição de Cristo. Em sinal festivo, enfeitam de flores as cruces, as ruas, as janelas e fachadas das casas.



SEMANA SANTA DE BRAGA

<i>EVENTOS E CERIMÔNIAS</i>	<i>QUANDO</i>	<i>ONDE</i>
Procissão da Trasladação do Andor do Senhor dos Passos	Sábado antes do Domingo de Ramos	da igreja de Santa Cruz para a igreja do Seminário (ou de S. Paulo)
Via Sacra / Passos da Paixão	Sábado antes do Domingo de Ramos	“Estações” ou “calvários” localizados no centro histórico
Bênção dos Ramos	Domingo de Ramos	Igreja do Seminário de São Paulo
Procissão dos Ramos	Domingo de Ramos	Da Igreja do Seminário em direção à Catedral de Santa Maria
Procissão de Ramos entrada (Rito Bracarense)	Domingo de Ramos	Adro da Catedral de Santa Maria
Missa Solene	Domingo de Ramos	Catedral de Santa Maria
Procissão dos Passos e Sermão do Encontro.	Domingo de Ramos à tarde	Da Igreja do Seminário em direção à igreja de Santa Cruz.
Concertos de Música Sacra	Segunda-feira Santa e terça-feira Santa	Igreja de Santa Cruz e Igreja do Hospital (Misericórdia)
Procissão /Cortejo Bíblico “Vós Sereis o Meu Povo” (Popularmente conhecido como Procissão de Nossa Senhora da «Burrinha»)	Quarta-feira Santa à noite	Sai da Igreja de São Victor e percorre as ruas do centro histórico
Missa Crismal e Bênção dos Santos Óleos	Quinta-feira Santa de manhã	Catedral de Santa Maria
Lava-Pés e a Missa da Ceia do Senhor.	Quinta-feira Santa de tarde	Catedral de Santa Maria
Procissão do Senhor <i>Ecce Homo</i> ou dos Fogaréus.	Quinta-feira Santa à noite	Sai da Igreja da Misericórdia e percorre as ruas do centro histórico
Canto de Laudes, seguido de serviço de Confissões.	Sexta-feira Santa de manhã	Catedral de Santa Maria
Celebração da Morte do Senhor (Liturgia da Palavra, Adoração da Cruz)	Sexta-feira Santa às 15 h	Interior da Catedral de Santa Maria
Procissão Teofórica (Rito Bracarense)	Sexta-feira Santa à tarde	Interior da Catedral de Santa Maria



Procissão do Enterro Do Senhor	Sexta-Feira Santa à Noite	Sai da Catedral de Santa Maria – ruas da cidade
Canto de Laudes, seguido de serviço de Confissões.	Sábado Santo de manha	Interior da Catedral de Santa Maria
Solene Vigília Pascal	Sábado Santo à noite	Interior da Catedral de Santa Maria
Procissão da Ressurreição (Rito Bracarense)	Sábado Santo à noite	Interior da Catedral de Santa Maria
Missa Solene do Domingo de Páscoa.	Domingo de Páscoa de manhã	Interior da Catedral de Santa Maria
Visita Pascal e Bênção das Casas.	Ao longo do dia	Pelas ruas da Cidade

1.2. São João del-Rei: “Roma Brasileira”

*“Pelo brilho de suas festas religiosas, São João, mui justamente, gozou sempre da boa fama de população eminentemente católica. De fato o é”*¹²

80

Nos primórdios da ocupação de Minas Gerais, a região da Comarca do Rio das Mortes se impõe como importante região administrativa, constituindo Câmara e nomeando Ouvidor Geral. O Arraial Novo do Rio das Mortes foi elevado à categoria de Villa Real de São João del-Rei em 1713, pelo Governador D. Baltazar de Oliveira, “em memória do nome de El-Rei Nosso Senhor, por ser a primeira villa que, nestas minas, ele, Governador, levantava”.

A presença da Igreja Católica é marco decisivo na sua ocupação, tornando-se parte integrante das diretrizes da monarquia absolutista, que impôs à Capitania uma política religiosa de ideais tridentinos. São João del-Rei se encontra dentre as primeiras vigárias que D. João V criou em Minas. Em 1724 foi

12 VIEGAS, Augusto. **Notícias de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1969, p. 229

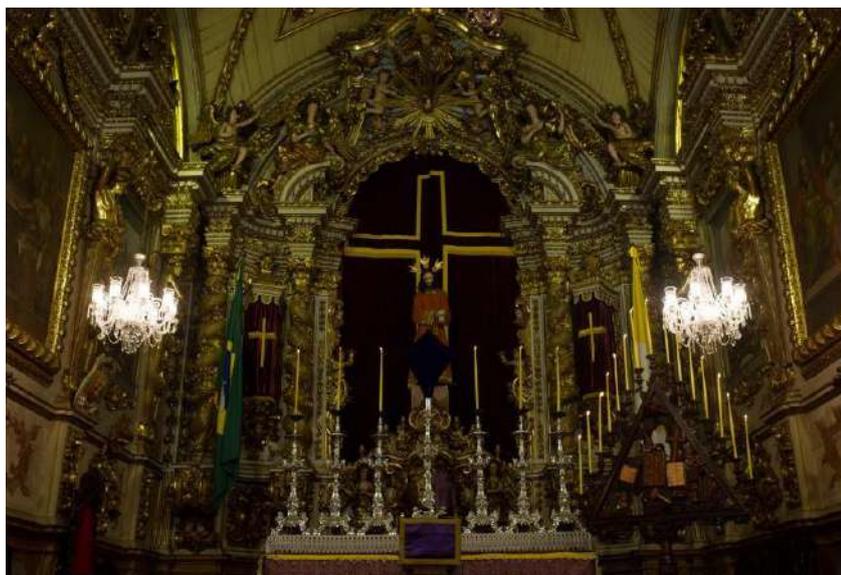


nomeado o primeiro vigário colado de São João del-Rei, três anos após o levantamento da nova matriz consagrada a Nossa Senhora do Pilar "pela devoção e unânime consenso de seus jurisdicionados". Diversas associações religiosas leigas foram instituídas nos primeiros anos da fundação da Vila, mantendo-se ativas por séculos¹³. Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras estiveram comprometidas em manter a devoção do orago e promover o sentimento religioso que se expressaria na magnificência das cerimônias religiosas. Em São João del-Rei, essas associações perduraram cumprindo a função de mantenedoras ativas das festas e cerimoniais religiosos anuais, herdeiras de um catolicismo remanescente do antigo núcleo minerador.

Além de ser importante centro de referência na arte sacra brasileira, São João del-Rei é conhecida pelo requinte com que são elaboradas as festas religiosas que tem o teatro e a música como elementos de destaque. O gosto pelas representações de cunho dramático envolve a ritualística das celebrações sãojoanenses, persistindo num modelo festivo tipicamente barroco.

81

Figura 4: Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar durante a Semana Santa. São João del-Rei, 2019. Foto: Marcos Luan



13 Irmandades de Nossa Senhora do Rosário (1708), Santíssimo Sacramento (1711), Almas (1716) e Nossa Senhora das Dores (1718).



As celebrações da Quaresma e da Semana Santa tiveram sempre forte apelo cultural nesta sociedade e contam com um aparato festivo que comprovam a sua importância para a população. Durante o período quaresmal que antecede a Semana Santa, a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, fundada em 1733, promove a Festa de Passos, que conserva antigos ritos que rememoram a Paixão de Cristo.

A Semana Santa celebrada em São João del-Rei é promovida pela Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e pela Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento, fundada em 1711 e tem seu epicentro na Catedral Basílica. Considerada das mais importantes que se celebra no Brasil, orgulha-se de preservar antigas tradições como os « Ofícios de Trevas » cantados inteiramente em latim na Quarta, Sexta e Sábado Santos.

Existem diversas referências publicadas em antigos jornais locais e mesmo de circulação nacional que enfatizam o caráter único das cerimônias. Na atualidade, a realização do evento desperta interesse nas mídias locais e nacionais. O hebdomadário Gazeta de São João del-Rei publica em 2019:

A cidade dos sinos, famosa por sua cultura religiosa, inicia a partir de amanhã, 14, as celebrações da Semana Santa. (...) Segundo uma estimativa da Secretaria de Cultura, aproximadamente 15 mil pessoas participarão das celebrações da Semana Santa no município, entre turistas e a população local¹⁴.



Figura 5. Procissão do Encontro. São João del-Rei, 2019. Foto: Marcus Luan

14 <http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br/2019/04/tradicoes-religiosas-marcam-a-semana-santa-desjdr/>



Observa-se que a matéria coloca em relevo o evento como um forte atrativo turístico. Como em Braga, as cerimônias litúrgicas e para-litúrgicas preservam rituais antigos, alguns deles eliminados pelas diversas reformas promovidas pelas Igreja Católica. Esta manutenção uma especificidade que lhe confere um estatuto especial dentre as demais celebrações brasileiras.

A programação da Semana Santa (quadro abaixo) apresenta as cerimônias litúrgicas e para-litúrgicas. Como em Braga, a cidade procura oferecer aos moradores e visitantes eventos e atrativos que procuram colocar em destaque uma programação cultural, mas estas atividades não constam dos programas divulgados pela Diocese.

SEMANA SANTA DE SÃO JOÃO DEL REI

<i>EVENTOS E CERIMÓNIAS</i>	<i>QUANDO</i>	<i>ONDE</i>
Em São João Del-Rei: Depósito dos Passos, Depósito das Dores, Procissão e Sermão do Encontro ocorrem no quarto Domingo da Quaresma e é organizado pela Irmandade dos Passos		
Procissão da Soledade (Nossa Senhora Das Dores)	Sexta-feira antes do Domingo de Ramos	Sai da Catedral do Pilar percorre as ruas centro histórico com paradas diante das capelas dos Passos
Bênção dos Ramos	Domingo de Ramos	Igreja do de Nossa senhora do Rosário
Procissão dos Ramos	Domingo de Ramos de manhã	Da Igreja do Rosário em direção à Catedral
Missa Solene	Domingo de Ramos de manhã	Catedral do Pilar
Procissão do Senhor do Triunfo	Domingo de Ramos à tarde	Sai da Catedral do Pilar percorre as ruas centro histórico
Via Sacra	Segunda-feira Santa e terça-feira Santa	Interior da Catedral do Pilar



Ofício de Trevas (Matinas e Laudes), Confissões.	Quarta-Feira Santa À Noite	Interior Da Catedral Do Pilar
Missa Crismal e Bênção dos Santos Óleos	Quinta-feira Santa de manhã	Interior da Catedral do Pilar
Lava-Pés e a Missa da Ceia do Senhor.	Quinta-feira Santa de tarde	Exterior da Catedral do Pilar
Procissão do Senhor <i>Ecce Homo</i> ou dos Fogaréus.	Quinta-feira Santa à noite	Sai da Capela de Nossa Senhora das Dores (Santa Casa da Misericórdia)
Ofício de Trevas (Matinas e Laudes), Confissões.	Sexta-feira Santa de manhã	Interior da Catedral do Pilar
Sermão das Sete Palavras	Sexta-feira Santa à tarde	Interior da Catedral do Pilar
Celebração da Morte do Senhor (Liturgia da Palavra)	Sexta-feira Santa à tarde	Interior da Catedral do Pilar
Adoração da Cruz	Sexta-feira Santa à tarde	Interior da Catedral do Pilar
Descendimento da Cruz	Sexta-feira Santa à noite	Escadaria em frente Igreja de N ^a Senhora das Mercês
Procissão do Enterro do Senhor	Sexta-feira Santa à noite	Ruas do centro histórico (conforme o costume)
Ofício de Trevas (Matinas e Laudes), Confissões.	Sábado Santo de manhã	Interior da Catedral do Pilar
Solene Vigília Pascal	Sábado Santo à noite	Interior da Catedral do Pilar
Missa Solene do Domingo de Páscoa.	Domingo de Páscoa de manhã	Interior da Catedral do Pilar
Procissão da Ressurreição	Domingo de Páscoa à tarde	Ruas do centro histórico (conforme o costume)
Coroação de Nossa Senhora e Te Deum	Domingo da Ressurreição à noite	Interior da Catedral do Pilar

84

Na cidade de São João del-Rei a estrutura da liturgia católica praticada até o presente contribui para a manutenção de um repertório antigo. Um dos elementos importantes da Quaresma e da Semana Santa de São João del-Rei é a música que acompanha as cerimônias. Diversas corporações musicais - Orquestra Ribeiro Bastos, Coro Gregoriano da Matriz e as Bandas de Música Theodoro de Faria e Santa Cecília, dividem



os serviços musicais¹⁵. Além da música em canto gregoriano e latim, presente nos diversos ofícios litúrgicos, o repertório polifônico da Semana Santa em São João del-Rei, também em latim e executado por orquestra, coro, solistas é vasto e singular. A presença e atuação ininterruptas das Orquestras Lira Sãojoanense e Ribeiro Bastos nas principais cerimônias religiosas católicas celebradas em São João del-Rei, atravessaram séculos e chegaram aos dias atuais com vitalidade e energia¹⁶.

85

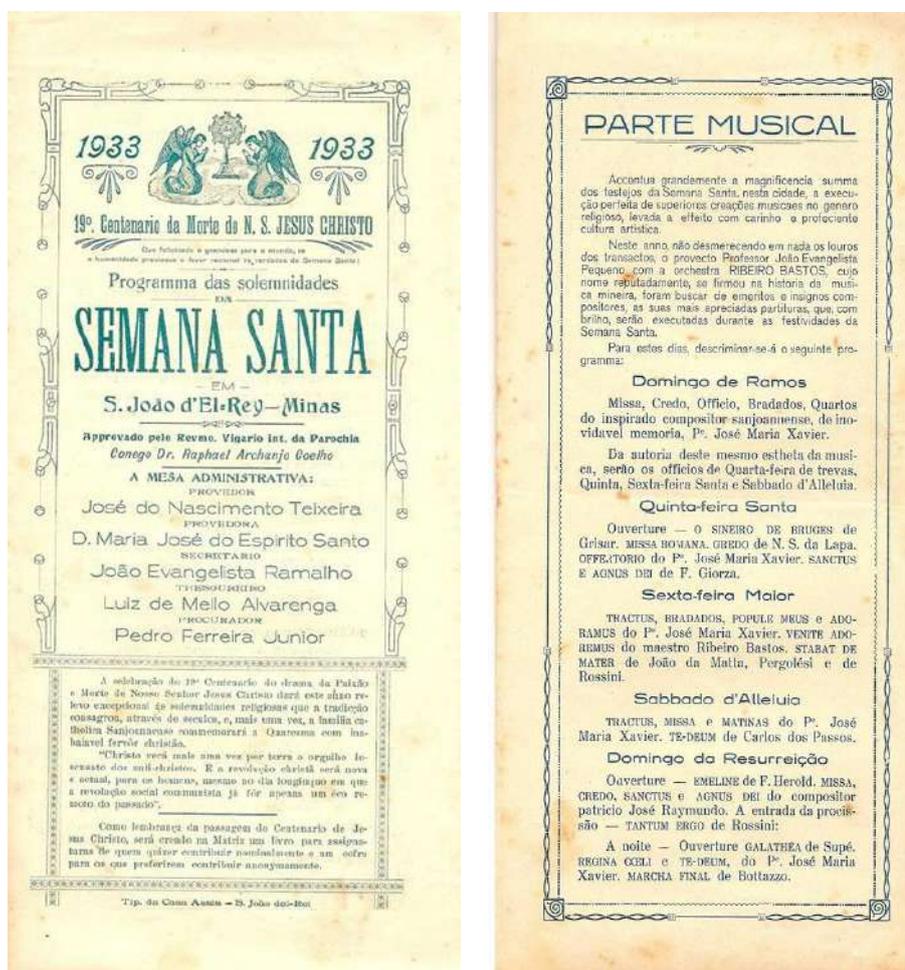


Figura 6: Programa da semana Santa de 1933. Fonte: arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos

15 A Orquestra Ribeiro Bastos recebeu o nome do seu diretor regente Martiniano Ribeiro Bastos sendo antes conhecida pela referência a outros mestres, como era o costume. Suas atividades estão documentadas desde o século XVIII.

16 No quadro, achamos interessante mencionar o repertório, já que no próprio programa do evento, desde muitas décadas, é costume listar a “parte musical”.



Na cidade de Braga, apesar da manutenção de antigos rituais no conjunto de celebrações da Quaresma e do Tríduo Pascal, boa parte do antigo repertório de música litúrgica foi eliminado das cerimônias atuais, não permitindo o seu conhecimento através da experiência sonora. Na Semana Santa, alguns exemplos do repertório antigo são executados em momentos mais emblemáticos pertencentes ao Rito Bracarense, como a Procissão Teofórica e a Procissão do Enterro do Senhor, ambos na Sexta-feira Santa. Porém, estes exemplos são apenas de vestígios parciais de um passado musical.

2. Quaresma e Semana Santa: patrimonialização do imaterial?

86

Em linhas gerais, tanto a Constituição da República Portuguesa (CRP) quanto a Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB) estabelecem como dever do Estado a promoção e a democratização da cultura sendo sua obrigação assegurar o direito à todos os cidadãos do acesso à fruição e criação cultural. No que tange ao patrimônio cultural a Constituição Portuguesa estabelece que o Estado possui dentre as suas tarefas fundamentais a proteção e valorização do patrimônio cultural do povo português (artigo 9º).

A Constituição brasileira define o patrimônio cultural brasileiro como bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O artigo 216º, § 4º estabelece:



O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

A partir do final dos anos 1980, assistimos uma nova configuração que se estabelece no campo patrimonial, particularmente com o lançamento pela da Recomendação de Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares em 1989. A implantação de políticas preservacionistas dos Estados membros UNESCO passou a ser regida por documentos normativos de abrangência internacional. Além disso, as teses sobre a urgência das iniciativas identificação, proteção, difusão e circulação de valores e signos patrimoniais ganharam força diante do argumento a tendência crescente de globalização e homogeneização planetária. As políticas governamentais passaram, então, a conceder especial atenção à noção de singularidade ou de especificidade local.

A Lei portuguesa nº 107/2001, de 8 de setembro, estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do patrimônio cultural, como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura. Em complemento à Lei nº 107/2001, do Decreto-Lei nº 139/2009, de 15 de junho, posteriormente alterado pelo Decreto-Lei nº 149/2015, de 4 de agosto, estabelece o regime jurídico de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, criando um sistema de proteção legal, denominado de Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial.

Do lado brasileiro destacam-se o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional referindo-se especificamente ao patrimônio material e o Decreto presidencial nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000,



que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

O documento resultante da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial realizada em Paris em 2003¹⁷ toma como referência os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos humanos, em particular à Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, ao Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966, e ao Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos, de 1966. Os conteúdos e objetivos explicitados no documento tornaram-se base fundamental e marco decisivo na implantação das políticas nos Estados membros como Brasil e Portugal. A Convenção da UNESCO foi ratificada em Portugal pelo Decreto do Presidente da República n.º 28/2008, de 26 de março e no Brasil pelo Decreto Presidencial nº 5.753, de 12 de abril de 2006. Ao estabelecer a política pública de atuação na cultura, os Estados demarcam sua atuação na proteção de seus bens culturais levando em conta a importância ou a representatividade em relação à história e identidade nacional.

No Brasil, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia do Ministério da Cultura, em especial por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), é a instituição de referência para a atuação relativa ao PCI no Brasil. Em Portugal as competências instrutórias e decisórias em matéria de

17 Realizado na 32ª sessão da UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, do dia 29 de setembro ao dia 17 de outubro de 2003.



proteção legal de património imaterial encontram-se atribuídas, desde 2012, à Direção-Geral do Património Cultural, a qual tem por missão e atribuições assegurar o cumprimento das obrigações do Estado no domínio do estudo, salvaguarda, valorização e divulgação do património cultural imaterial, em virtude do disposto conjuntamente pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e pelo Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio.

2.1. Os casos de Braga e São João del-Rei

O conceito de património cultural imaterial é amplo e dotado de forte viés antropológico, pois se associa à noção de identidade na medida em que atribui valores simbólicos e de identificação a um grupo social¹⁸. As cerimónias da Quaresma e Semana Santa podem ser definidas como bem cultural e entendidas como testemunhos materiais e imateriais da trajetória destas sociedades que as sustentam. Podem também estar incluídas ou contextualizadas em diversas categorias conforme metodologia adotada pelas políticas de património imaterial¹⁹; são eventos que comportam saberes que vem sendo construídos e transmitidos ao longo de séculos por estas comunidades.

A Semana Santa de Braga esteve sempre entre os principais eventos do Minho e entre os mais destacados de Portugal e ostenta, desde 2012, o título de “Declarada de Interesse para o Turismo”, outorgado pelo Turismo de Portugal, aliás o primeiro concedido em Portugal. A relação do património cultural com a indústria do turismo, uma área econômica em plena expansão mundial, tem

18 No Brasil, o tratamento do património cultural como tema abrangente passível de expressar identidade de todos os grupos e camadas sociais se origina no Brasil na década de 1930 e tem Mario de Andrade como agente impulsionador.

19 Livros do Registro: categorias 1) Saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. 2) Formas de expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. 3) Celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social. 4) Lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.



muitas vezes impulsionada iniciativas de valorização dos patrimônios²⁰.

Pode-se dizer que nos últimos dez anos, a Semana Santa de Braga ganhou especial relevância e atenção por parte das instituições de gestão pública do município, que passaram a interessar-se pelo fomento das políticas de divulgação e valorização do patrimônio cultural imaterial. Em dezembro de 2012, o Município de Braga atribuiu à Comissão da Quaresma e Solenidades da Semana Santa de Braga, a "Medalha Municipal de Mérito - Grau Ouro", demonstração explícita de incentivo por parte do Governo local. O processo de candidatura da Semana Santa de Braga a Patrimônio Imaterial de Portugal, foi apresentado pela Camara de Braga e submetida na plataforma da Direção Geral do Patrimônio Cultural. Enquanto aguarda a declaração em nível nacional, uma equipe composta por diversos membros da Comissão continua a preparação da candidatura da Semana Santa de Braga a Patrimônio Imaterial da Humanidade junto da UNESCO²¹.

No Brasil, o conjunto de políticas voltadas para o patrimônio cultural imaterial tem como principais instrumentos o Registro, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e os Planos de Salvaguarda. Os exemplos de Registros de diversas



Figura 7: fachadas decoradas em Braga.
Foto: Suely Franco

20 O Plano Estratégico Nacional do Turismo implementado pelo Ministério da Economia e Inovação de Portugal e o Plano Estratégico de Desenvolvimento do Turismo Regional, executado pelo então Ministério do Turismo no Brasil apontam o turismo como um dos principais setores da economia, entendendo o turismo como atividade econômica relevante e capaz de gerar postos de trabalho, riquezas, promover uma melhor distribuição de renda e a inclusão social.

21 A Semana Santa de Braga está geminada com a a Semana Santa de Medina del Campo (Valladolid, Espanha), com quem aliás assinou o primeiro acordo de cooperação e intercâmbio. O site da Junta da Semana Santa de Medina del Campo no endereço : <https://www.semanasantamedina.es/> apresenta-se com um vídeo promocional onde lê-se em primeiro lugar « Declarada de interesse turístico internacional »



manifestações culturais, inclusive aquelas de viés religioso, vêm impulsionando um processo de « patrimonialização » de diversos bens culturais. Entretanto, conforme ressalta a antropóloga Regina Abreu, a incorporação da perspectiva antropológica de cultura para definições do conceito de patrimônio e para adoção de políticas de implementação das políticas públicas relacionadas ao patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial fez emergir importantes debates em relação aos desafios, definições e barreiras “patrimonialização” do imaterial.

Podemos dizer que a Semana Santa de São João del-Rei, esteve sempre identificada como importante patrimônio cultural daquela comunidade. A herança da matriz lusitana herdada constitui, ainda hoje, fator de identidade cultural, representada nas inúmeras festas religiosas, com destaque para a Semana Santa, que preserva antigos rituais. Dentre as diversas referências existentes encontram-se as crônicas e notícias jornalísticas que ressaltam sua importância e seu destaque dentre as demais celebrações brasileiras. Atualmente acrescenta-se a relevância do evento enquanto produto turístico, apoiado no seu caráter de patrimônio cultural.

A proposta de Registro da Quaresma e da Semana Santa como Bem Cultural de Natureza Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN já esteve esboçada em algumas iniciativas, notadamente pelo Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, tendo sido formada uma equipe para estudos e levantamentos preliminares²². Como recomenda o órgão federal, as propostas de registros definem-se no movimento coletivo da própria sociedade. Antes de serem enviadas, as propostas, em forma de dossiê, precisam ser elaboradas e construídas com embasamento, coerência e acordadas pelos

22 O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia do Ministério da Cultura, em especial por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), é a instituição de referência para a atuação relativa ao PCI no Brasil.



diversos atores envolvidos. Recebidas pelo IPHAN as propostas serão avaliadas em caráter preliminar e se julgadas procedentes, são encaminhadas para instrução²³.

O intento, portanto, não foi levado adiante devido a alguns impedimentos surgidos por ordem da Cúria Diocesana de São João del-Rei e a Comissão foi dissolvida, antes da realização das etapas posteriores: identificação, reunião da documentação e inserção no banco de dados do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).²⁴ Deve ser levado em conta que, apesar do amplo esforço de divulgação desta ferramenta proposta pelas instituições brasileiras de defesa do patrimônio cultural, mais especialmente pelo DPI, Departamento do Patrimônio Imaterial²⁵, há dificuldades de interpretação e/ou aceitação por parte de certas comunidades. O Registro pode ser ainda interpretado como “tombamento” e enfrenta, por isso, uma forte resistência por parte dos agentes detentores dos bens, sejam eles grupos ou entidades.

92

23 A instrução dos processos de registro – a elaboração dos dossiês de registros – é sempre supervisionada pelo IPHAN. Consta de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente. Pode ser feita por outro órgão do Ministério da Cultura, pelas unidades regionais do IPHAN ou por entidade pública ou privada que detenha conhecimentos específicos sobre a matéria.

²⁴ Este texto não apresentará os fatos que levaram à interrupção dessas ações porque ainda não foram plenamente elucidados. As etapas não realizadas naquela ocasião estão sendo retomadas por um grupo de estudos da UFSJ. Identificação: descrição sistemática e tipificação das referências culturais relevantes; mapeamento das relações entre estas referências e outros bens e práticas; e indicação dos aspectos básicos dos seus processos de formação, produção, reprodução e transmissão. Documentação: desenvolvimento de estudos técnicos e autorais, de natureza eminentemente etnográfica, e produção de documentação audiovisual ou outra adequada à compreensão dos bens identificados, realizadas por especialistas, segundo as normas de cada gênero e linguagem.

²⁵ No Brasil, criação do DPI em 2004 foi uma ação política que deu continuidade a outras políticas voltadas ao patrimônio imaterial implantadas antes da Convenção de Paris em 2003.



Figura 8. Procissão da Ressurreição. São João del-Rei. 2019. Foto: Emanuel Pinheiro

Notas conclusivas

Os fatos contemporâneos vêm reforçar e confirmar os pontos de cruzamento e apontar para a necessidade de estudos que possam revelar seu patrimônio comum em Braga e em São João del-Rei. Para além das cerimônias litúrgicas próprias do Tríduo Pascal e estabelecidas em documentos regulados pela Igreja Católica, estas cidades oferecem maneiras peculiares de celebração litúrgica e paralitúrgica desde o início da Quaresma até as últimas celebrações de Domingo da Ressurreição. São costumes passados de geração em geração, envolvendo tempos e culturas diversas.

Essas práticas permitem que essas sociedades exibam sua maneira de estar no mundo, expressar simbolicamente aspectos da realidade, destacar certos valores e apresentar sua identidade social. Há um cruzamento de diferentes significados possíveis na compreensão deste evento cultural em São João del-Rei e Braga.



Devemos portanto acentuar que para além do evento Semana Santa representar uma manifestação de fé e de religiosidade é um momento forte de sociabilidade e uma oportunidade de de ganhos econômicos e políticos. Embora a Semana Santa seja um evento religioso, também estão nele envolvidos interesses que vão além do campo espiritual.

Se de um lado Braga aposta no reconhecimento da Semana Santa como património imaterial de Portugal, certamente almejando também sua visibilidade turística e, conseqüentemente, os benefícios para a economia local e pode contar com o apoio das diversas entidades civis e religiosas para alcançar seu intento, São João del-Rei prefere resguardar-se do que considera “um rótulo desnecessário”. Não podemos deixar de atentar para os possíveis impactos que a transformação de um bem de natureza imaterial em atrativo pode gerar uma vez que, como ressalta Daniel Alvarenga, o turismo utiliza as paisagens, os lugares e os territórios como mercadorias, o principal produto a ser comercializado e consumido são as imagens e os símbolos, criados e estereotipados para o atendimento dos anseios dos turistas.

Porém, em que pese as atividades turísticas possuem um impacto econômico positivo e proporcionarem uma ampla fruição do bem cultural, seja ele material ou imaterial, não podemos deixar de lado os possíveis impactos negativos que podem ocorrer e que vêm sendo frequentemente debatidos pelas comunidades diretamente afetadas, sob a denominação de “turismo predatório”²⁶.

26 Alvarenga, 2019, p. 37.



Apesar dos esforços do Instituto Histórico e Geográfico, entidade atuante na cidade há 50 anos, e de outras instituições acadêmicas, culturais e corporativas, as iniciativas que levarão ao Registro da Quaresma e Semana Santa como Patrimônio Imaterial caminham de forma lenta. Os argumentos que poderiam embasar a proposta de registro deste evento estão em processo de elaboração.

Não podemos deixar de mencionar que processos de patrimonialização de celebrações ou manifestações culturais de caráter religioso podem gerar problemas e desafios. Conforme a antropóloga Regina Abreu (ABREU, 2017) a complexidade que envolve a patrimonialização do chamado bem imaterial é ainda mais profunda quando este se estrutura sobre sentimentos de fé.

É preciso também chamar a atenção para o fato de que, ao contemplarmos uma manifestação cultural de caráter religioso, entendemos que a noção de religiosidade é complexa, dinâmica e não pode ser vista de forma taxativa²⁷.

Mesmo que haja forte interesse por parte do estado no reconhecimento e proteção dos bens de natureza imaterial, o apoio da comunidade é imprescindível.

Todavia, mesmo que o Estado tenha um forte interesse político no controle da cultura dentro do seu território, a participação da coletividade é fundamental para o reconhecimento da legitimidade da atuação do poder estatal. Sem este apoio, a implementação das políticas públicas relacionadas ao patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial, encontrarão diversas barreiras e dificuldades²⁸.

27 Abreu, 2015, p.6.

28 Alvarenga, 2019, p.14.



REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil**. Marseille, 2015, Open Edition Press. Disponível em: <http://books.openedition.org/oepe/868>. Acesso em: 10/06/2020.

ABREU, Regina e MAGNO, Marluce. **Desafios na patrimonialização de bens imateriais de caráter religioso: o caso das Folias de Reis Fluminenses**. *Religsoc*. [online]. 2017, vol.37, n.3, pp.18-45. ISSN 1984-0438. <https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n3cap01>.

ALVARENGA, Daniel Levy de. **A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: uma perspectiva comparada entre Portugal e Brasil**. Dissertação de Mestrado em Direito. Universidade Autônoma de Lisboa. Lisboa, 2019.

ARANTES, A. A. **Patrimônio imaterial e referências culturais**. *Tempo Brasileiro*, v. 1, n. 147, p. 129-139, 2001.

CASTELLS Alicia. **Etnografar o património: múltiplos contextos, múltiplos fluxos**. Anais do VII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ANTROPOLOGIA, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (2008), “Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil: Estado da Arte”. In: M. L. V. C. Cavalcanti e M. C. L. Fonseca. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília:

UNESCO, Educarte, 2008. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivo/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Politicas_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivo/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Politicas_Estaduais(1).pdf). Acesso em: 31/12/2017.

COSTA, Luís. **Braga-Solenidades da Semana Santa**. Editora Elo, Mafra, 2002.

DAVALLON, Jean. (2015), **Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização**. Tradução: Germana Henriques Pereira de Sousa. Marselha: OpenEdition Press. Disponível em:



<http://books.openedition.org/oep/866>. Acesso em: 02/12/2016.

FERREIRA, Rui Manuel, As procissões e a Semana Santa em Braga nas memórias da Misericórdia de Braga, in **Misericórdia de Braga**. Apontamentos Históricos, Braga, Santa Casa da Misericórdia de Braga, 2015.

FIGUEIREDO, Antero de, **O Braguês, seguido de A Procissão dos Fogarêus**, revisão de Ana Margarida Dias, Fundação Cultural Bracara Augusta, Braga 2000.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma ampla concepção de patrimônio cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

_____. (Org.). Patrimônio imaterial. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 147, out./dez. 2001

FONSECA, Cecília Londres. **Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio**. In IPHAN - **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília: IPHAN, 2000, p. 112.

FRANCO, Suely Campos. **A obra colonial portuguesa em Minas Gerais: as festividades religiosas de ascendência ibero-barroca persistente em Minas Gerais**. Anais da V Jornada Setecentista, UFPR, Curitiba, 2003, p. 663-675.

NABAIS, José Casalta. **Introdução ao Direito do Patrimônio cultural**. 2ª. Ed. Coimbra: Almedina, 2010, p. 101

QUEIROZ, Hermano Fabrício Oliveira Guanais. **O registro de bens culturais imateriais como instrumento constitucional garantidor de direitos culturais**. Dissertação de Mestrado Profissional, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014. 301 p.

SANT'ANNA, Márcia. (2009), A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: R. Abreu; M. Chagas. **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina.

VELHO, G. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, PPGSA/MN, UFRJ, v. 12, n. 1, p. 237-248, abr. 2006.

VIANNA, L. (Org.). **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica e perspectivas**. Brasília: CNFCP, Funarte, IPHAN/Minc, 2004. (Série encontros e estudos n°5).



Sites consultados:

IPHAN. Plano de Salvaguarda. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/684/>.
Acesso em: 17/09/2019.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do
Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 2003.
Disponível em:
[http://unesdoc.unesco.org/ark:48223/pf0000132540](http://unesdoc.unesco.org/ark:48223/pf0000132540_por)
_por. Acesso em: 17/09/2020.

Artigo enviado em: 15/07/20

Artigo aprovado em: 24/07/20



Os conjuntos retabulares sul-mineiros e os indícios da constituição de uma oficina itinerante em torno de Joaquim José da Natividade | *Letícia Martins de Andrade*¹

Resumo: Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa iniciada com um projeto de pós-doutorado que originalmente se propôs a localizar e estudar os conjuntos de retábulos coloniais remanescentes da antiga Comarca do Rio das Mortes. Realizamos um levantamento abrangente dos retábulos produzidos entre os séculos XVIII e XIX, limitando nossa investigação às mesorregiões do Campo das Vertentes e Sul de Minas Gerais. No total, localizamos, documentamos e analisamos 46 conjuntos de talha. Descrevemos aqui as principais características morfológicas desse grupo, assinalando os elementos recorrentes, observando suas semelhanças e divergências, buscando seus precedentes tipológicos. Um subconjunto, que claramente se apropria da estética rococó, destaca-se por sua unidade nos aspectos arquitetônico e ornamental e também por sua integração com pinturas de forro atribuídas a José Joaquim da Natividade, sugerindo não apenas a cooperação extensa entre o mestre pintor e um entalhador desconhecido, mas também a possibilidade de ter o próprio Natividade oferecido os riscos para os retábulos enquanto dirigia e coordenava uma oficina itinerante.

Palavras-chave: Retabilística sul-mineira; Joaquim José da Natividade; Rococó mineiro, Comarca do Rio das Mortes

The South Minas Gerais altarpieces and the evidences of the establishment of an itinerant workshop around Joaquim José da Natividade

Abstract: This article presents the results of an investigation started with a post-doctoral project that originally proposed to locate and examine the remnant colonial altarpieces sets of the former District of Rio das Mortes. We performed a comprehensive survey of the altarpieces made between the 18th century and the 19th century, limiting our investigation to the micro-regions of Campo das Vertentes and South of the state of Minas Gerais. Overall, we located, documented and analyzed 46 woodcarving sets. We describe, here, the main morphological characteristics of this group, showing the recurrent elements, observing their similarities and divergences, searching for its typological predecessors. A sub-set, which clearly appropriates the Rococo esthetics, is outstanding due to its unit in the architectural and ornamental aspects, and also due to its integration with ceiling paintings attributed to José Joaquim da Natividade, suggesting not only an extensive cooperation between the master painter and an unknown woodcarver, but also the possibility that Natividade himself offered the drawings for the altarpieces while commanding and coordinating an itinerant workshop.

¹ Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp (1999), doutora em História pela mesma universidade, com estágio na *Università degli Studi di Pisa* (2004), pós-doutora pela USP (2006) e Unicamp (2015). É professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei, onde leciona, desde 2006, a disciplina de História da Arte.



Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de pós-doutoramento que buscou mapear os exemplares de retábulos remanescentes sete e oitocentistas na área geográfica determinada pelos limites da antiga Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais. Na ocasião, entendendo a impossibilidade do empreendimento de um trabalho exaustivo, partimos da cabeça da comarca, a vila de São João del-Rei, e nos concentramos nas zonas que hoje correspondem às mesorregiões do Campos das Vertentes e do Sul de Minas. Dentro desse arco geográfico que se expande em direção ao Rio de Janeiro e a São Paulo, catalogamos quarenta e seis conjuntos retabulares² que, em termos estilísticos, recobrem inteiramente a gama classificatória dada pela tradicional historiografia da arte luso-brasileira desde o estilo nacional português até o neoclássico, observando ainda, não raro, peças de transição³.

Como resultado, constatamos a predominância numérica de exemplares de clara adesão à estética rococó. Trata-se de um grupo de trinta e dois conjuntos cuja datação aproximada se estende do último quartel do século XVIII ao primeiro do XIX. Uma datação tão ampla abriga, naturalmente, desde os exemplares grandiosos, de fatura erudita, que testemunham o surgimento do “estilo

² Por ‘conjunto retabular’ queremos dizer a soma dos exemplares de retábulos de um determinado templo, podendo incluir retábulos-mores, colaterais e laterais da nave. O número de retábulos de um conjunto pode variar de um a sete, dependendo das dimensões e do prestígio do templo que os abriga. Uma listagem inicial de 44 conjuntos catalogados foi apresentada em ANDRADE, Leticia M. A talha retabular sete e oitocentista na Comarca do Rio das Mortes: um rococó sul-mineiro. In: MELLO, Magno Moraes (org.). **Arte e ciência: o triunfo do ilusionismo na arte barroca**. Belo Horizonte: IEDS, p. 65-78 (no prelo). Texto apresentado no VI Colóquio Internacional de História da Arte: Imagem ilusionista, imagem perspéctica. Pintura e arquitetura no tempo colonial. Mariana, 2017.

³ Nossos referenciais teóricos são SMITH, Robert C. **A Talha em Portugal**. Lisboa, Livros Horizonte, 1962; BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. 2 vol. Rio de Janeiro: Record, 1983; OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.



moderno”⁴, em São João del-Rei, até os mais modestos, de fatura popular, espalhados pelo território.

Dentro do citado grupo rococó, separamos um pequeno grupo nuclear, de três conjuntos, que abrange as obras referenciais, introdutoras do estilo na região (**tabela 1**). Acreditamos que todos os demais, em número de vinte e nove, elencados na **tabela 2**, sejam devedores desses primeiros: trata-se de um grupo cuja grande coesão estilística de concepção estrutural sugere a derivação dos mesmos modelos matriciais, executados com maior grau de decantação de acordo com o movimento de afastamento da cabeça da comarca em direção ao sul-sudoeste (São Paulo) e sudeste (Rio de Janeiro), numa interiorização que possivelmente corresponde àquela representada pela evasão populacional da região mineradora após a exaustão dos veios auríferos. Por essa razão, nomeamos esse grupo como Vertentes-Sul de Minas. Ao interrogar o processo de criação e difusão desta última tipologia, este artigo procura refletir sobre os mecanismos de transmissão das formas, questionando os limites das classificações estilísticas.

101

Tabela 1

<i>Conjuntos retabulares de estilo rococó – grupo nuclear</i>				
	Localidade	Templo	Data/templo	Data/altares
1	São João del-Rei	N. S. do Carmo	1734/1824	1768-1771
2	São João del-Rei	N. S. do Rosário	1719/1753	1780-1790?
3	São João del-Rei	S. Francisco de Assis	1774	1784-1790

⁴ A ideia de que o “moderno” coincide com o Rococó é recorrente na historiografia da arte luso-brasileira. Veja-se, p. e x., OLIVEIRA, Eduardo P. Francisco Vieira Servas. Um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In: **As Geraes de Servas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 85.



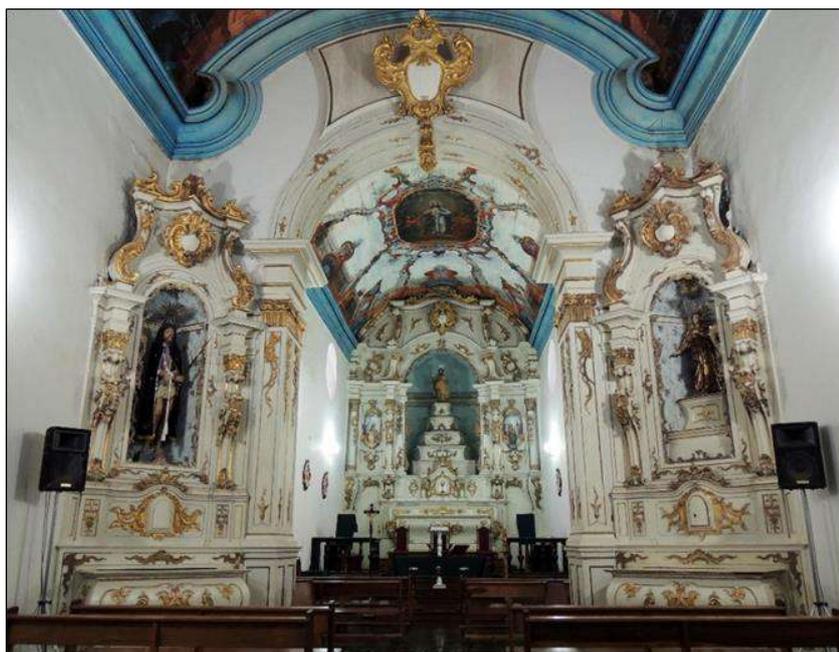
Tabela 2

<i>Conjuntos retabulares do estilo Vertentes-Sul de Minas</i>							
	localidade	templo	mor	colat.	lat.	data templo	data altares
1	Aiuruoca	N. S. da Conceição	--	2	2	1728-1730	TAQ*.1824
2	Andrelândia	N. S. do Porto da Eterna Salvação	1	2	2	Início 1752	TAQ.1824
3	Baependi	N. S. de Montserrat	1	2	2	1755-1785	c.1808- TAQ.1824
4	Caburu (dist. S. João del-Rei)	S. Gonçalo do Amarante	1	2	--	1730-1738	?
5	Cajuru (dist. S. João del-Rei)	S. Miguel Arcanjo	1	2	--	?	primeiro quartel do séc. XIX
6	Capela do Saco (dist. Carrancas)	N. S. da Conceição	1	2	--	1755-1802	primeiro quartel do séc. XIX
7	Caranaíba	N. S. da Glória	1	2	--	c1770	TAQ.1824
8	Carrancas	N. S. da Conceição	1	2	--	1721-1732	TAQ.1824
9	Conceição da Barra	N. S. da Conceição	1	2	--	1765 (?)	TAQ.1819
10	Conceição da Barra	N. S. do Rosário	1	--	--	p.q.1783	TAQ.1824
11	Entre Rios de Minas	N. S. de Brotas	--	2	--	1739-1824	TAQ.1824
12	Ibitipoca	Santa Rita	--	2	--	?	?
13	Ibituruna	São Gonçalo do Amarante	1	--	--	1769	?
14	Lavras	N. S. do Rosário (antiga matriz de Sant'Ana)	1	2	2	1754	Início do XIX
15	Liberdade	Sr. Bom Jesus do Livramento	1	2	--	1775-1785	TAQ.1824
16	Nazareno	N. S. do Rosário	1	--	--	?	?
17	Piedade do Rio Grande	N. S. do Rosário	--	2	--	?	primeiro quartel do séc. XIX
18	Prados	N. S. da Conceição	1	2	--	1715-1770	c.1780/ p.q.1804- 1824
19	Prados	N. S. do Rosário	--	1	--	c.1771	?
20	Resende Costa	N. S. da Penha de França	--	2	--	?	?
21	Santana dos Montes	Santana	--	2	--	1749- 1773	TAQ.1824
22	São João del-Rei	B. Jesus de Matosinhos (demolida)	1	--	--	Provisão 1771	?
23	São Joao del-Rei	Capela de N. S. Piedade e Bom Despacho	1	--	--	?	?
24	São Joao del-Rei	Capela de Santo Antônio	1	--	--	antes 1765	?
25	São Joao del-Rei	Capela do Santíssimo de N. S. do Carmo	1	--	--	?	?
26	S. Tomé das Letras	São Tomé	1	2	--	Início 1785	primeiro quartel do séc. XIX
27	S. Vicente de Minas (transposto para S. J. del-Rei)	Capela do Espírito Santo	1	2	--	c.1750 - 1760	Início do XIX
28	Tiradentes	S. João Evangelista	--	2	--	Início 1760	TAQ.1824
29	Vitoriano Veloso (Bichinho)	N. S. da Penha de França	1	--	--	1732-1771	final do séc. XVIII-início do XIX

*TAQ: Terminus Ante Quem



A estrutura arquitetônica desses retábulos apresenta uma tripartição visualmente bem marcada: um corpo superior (coroamento), um corpo intermediário e outro inferior (embasamento). Ilustramos aqui, a título de exemplo, um dos conjuntos mais característicos dessa tipologia (**fig.1**):



[Fig.1] Vista de conjunto da capela-mor e altares colaterais da matriz de São Tomé, São Tomé das Letras, MG. Crédito: Letícia M. Andrade.

Antes de passarmos à apresentação das principais características morfológicas das obras que classificamos como pertencentes ao estilo Vertentes-Sul de Minas (listados na tabela 2), salientamos que a maior coesão estilística dentro desse conjunto é notada entre exemplares de retábulos colaterais, que na maior parte das vezes são dispostos obliquamente, encaixando-se no ângulo formado entre o arco-cruzeiro e a parede da nave, e não estão sujeitos a grandes alterações nas proporções no instante da adaptação do desenho à realidade do espaço construído. Os retábulos-mores, por sua vez, têm sua dimensão determinada pela altura dos pés direitos e pela largura das capelas-mores, o que pode levar a soluções capazes de modificar substancialmente o risco



original ou o modelo de inspiração, criando efeitos atarracados e eventualmente desarmônicos. Compare-se, por exemplo, os retábulos-mores da matriz de São Tomé das Letras (fig.2) e da igreja de N. S. da Glória de Caranaíba (fig.3). Enquanto o primeiro assume uma orientação verticalizada, a partir da elevação excessiva do embasamento, o segundo tem o coroamento achatado, acentuando-se o efeito de horizontalidade.

Morfologia do estilo Vertentes-Sul de Minas: “talha moderna e do melhor gosto”⁵

O CORPO SUPERIOR

No estilo Vertentes-Sul de Minas, os corpos superiores tanto dos retábulos-mores quanto dos demais são, via de regra, dotados de frontão cujos perfis acinturados vêm determinados por linhas visuais que nascem das extremidades das pilastras/colunas do corpo intermediário e correm em direção ao alto. Essas linhas podem ser definidas por mísulas alongadas e ondulantes ou por volutas e contravolutas compostas pela combinação de ornamentos talhados em ‘C’ e em ‘S’ (figs. 4 e 5). Acreditamos que a origem desse elemento possa ser retrçada nos coroamentos de exemplares joaninos, com a diferença de que agora as formas são mais fluidas e acompanhadas de abundante ornamentação de rocalhas entalhadas em seu contorno ou pintadas nos campos adjacentes.



[Fig.2] Retábulo-mor da matriz de São Tomé, São Tomé das Letras;

[Fig.3] Retábulo-mor da igreja de N. S. da Glória, Caranaíba. Créditos: Leticia M. Andrade

⁵ Assim se refere à talha da matriz de São Tomé das Letras o frei Dom José da Santíssima Trindade: SANTÍSSIMA TRINDADE, Frei Dom José; POLITO, Ronald. **Visitas Pastorais de Frei Dom José da Santíssima Trindade – 1821-1825**. Belo Horizonte Fundação João Pinheiro / IEPHA, 1998, p. 232.



[Fig.4] Corpo superior do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Conceição da Barra.

[Fig.5] Corpo superior do retábulo colateral lado evangelho da capela do Espírito Santo, São João del-Rei (anteriormente em S. Vicente de Minas). Créditos: Letícia M. Andrade

Nos exemplares mais modestos, as linhas que definem o frontão são apenas sugeridas através de rocalhas pintadas. Observe-se que em muitos casos não se poderia falar, a rigor, de frontão no sentido de estrutura arquitetônica: são formas ornamentais dispostas de modo a sugerir visualmente essa estrutura, marcando-a dentro do campo semicircular do coroamento. O mesmo não ocorre nos retábulos colaterais, onde os frontões se apresentam como estruturas arquitetônicas autônomas. De todo modo, o coroamento retabular em frontão de contorno sinuoso e acinturado, de efeito elegante, é a forma prevalente no rococó europeu, encontrada em muitas variações em retábulos germânicos⁶, norte-italianos⁷ e portugueses⁸.

A origem desse modelo, acreditamos, deve estar na tratadística, em especial a italiana, que revitaliza o léxico clássico antigo, difundindo-se ampla e facilmente através de impressos e assim ganhando novas interpretações locais que serão igualmente difundidas pelos repertórios gravados que superabundam na Europa já a partir de fins do Quinhentos. Nesse contexto, a influência do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) em seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700) não pode ser descartada. Como indica o pesquisador Aziz Pedrosa, uma gravura como a de n.62 da obra citada pode ter servido de modelo referencial para retábulos joaninos mineiros que mais adiante evoluirão para o rococó⁹. Tal evolução se dá por meio de uma

⁶ Como as obras de Nikolaus Gottfried Stuber (1688-1749) nos retábulos-mores das igrejas do Espírito Santo (1730) e de São Pedro (1730-1734), ambas em Munique, ou como atesta a coleção de projetos para retábulos do escultor Johann Baptist Straub (1704-1784) no Städel Museum, em Frankfurt.

⁷ O repertório de desenhos projetuais do cardeal milanês Giuseppe Pozzobonelli (1696-1783) é um interessante exemplo do emprego abundante do motivo. Veja-se GATTI PERER, M. L. *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano. Arte Lombarda*. N. 42/43, 1975, p. 11-66.

⁸ Como, por ex., no altar-mor da igreja dos Clérigos, no Porto; no altar de N. S. da Assunção da igreja de Miragaia (Porto); no altar colateral lado evangelho da igreja de S. Clara, em Marco de Canaveses; nos desenhos para talha retabular atribuídos ao portuense Domingos Teixeira por VASCONCELOS, Flório. *Cinco desenhos de talha doirada. Lucerna*. Porto: 1984, p. 387-395.

⁹ Veja-se PEDROSA, Aziz J. Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo. *Revista Historia Autónoma*, 13 (2018), p. 103-124. Para o autor, essa gravura, que representa o altar do Beato Luigi na igreja de Santo Inácio do Colégio Romano, “foi reproduzida nos retábulos mineiros do estilo joanino e do ciclo Rococó” (p.109).



de puração formal e de uma renovação do vocabulário ornamental. Seja como for, o amplo emprego europeu desse frontão de tipologia rococó – uma das marcas do estilo D. José – sugere a dependência de uma fonte inicial de grande influência (caso do tratado de Pozzo¹⁰), e sua onipresença na arquitetura de retábulos e portais, no mobiliário e nos oratórios dá a medida de sua popularização.

Na base do coroamento dos retábulos sulmineiros, sobre as extremidades das pilastras/columnas, existe quase sempre um elemento ornamental talhado, como uma grande rocalha ou auricular, ou, mais raramente, uma figura de corpo inteiro¹¹ ou um elemento arquitetônico, como um arranque de frontão. No centro do frontão sempre comparece um escudo ou tarja em talha abundantemente ornamentado de rocalhas e cuja forma simétrica pode ser inscrita em losangos mais ou menos achatados (figs. 6 e 7). As exceções incluem formas radiais (fig.8) ou o Divino. Os escudos dos arcos cruzeiros replicam essas concepções.

106

[Fig.6] Escudo do retábulo-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.7] Escudo do retábulo-mor da igreja do Rosário de Lavras

[Fig.8] Escudo do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade.



¹⁰ Sobre o tratado de Pozzo e seu alcance, veja-se SILVA, Mateus Alves. **O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais**. Dissertação de mestrado, UFMG, 2013.

¹¹ As figuras de corpo inteiro aparecem no retábulo-mor de Caranaíba, nos colaterais da matriz de Prados, no mor e colaterais do Caburu.



Em sua obra *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, a historiadora da arte Myriam Oliveira definiu quatro tipologias de retábulos-mores do rococó mineiro justamente a partir da observação de seu coroamento. Quando tentamos aplicar essa definição aos retábulos-mores do estilo Vertentes-Sul de Minas, enfrentamos dificuldades, uma vez que estes apresentam uma tipologia oscilante entre o segundo e o quarto modelo. De acordo com a autora, o segundo modelo teria sido “adotado em Minas por volta de 1776” e “sua principal característica é a forma do coroamento em frontão, com curvas e contracurvas em forte oposição, tendo ao centro pequeno espaço ocupado por um brasão ornamental¹².” O quarto tipo, por sua vez, seria “bem mais simples”, onde “o arco do coroamento apresenta como única decoração uma tarja central (...) os fragmentos de frontão acima das colunas externas são repetidos acima dos quartelões internos e recebem na maioria das vezes elaborado tratamento ornamental.¹³” No entanto, como diz a mesma autora, esses “quatro modelos de retábulos de capela-mor não esgotam a variedade da talha da região mineira na época rococó”¹⁴. As **figs.9 a 12** exemplificam algumas das variações compositivas dos coroamentos Vertentes-Sul de Minas.



Coroamentos dos retábulos-mores:

[Fig.9] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados

[Fig. 10] Capela do Espírito Santo, de S. Vicente de Minas, atualmente em S. João del-Rei. Créditos: Letícia M. Andrade.

¹² OLIVEIRA, Myriam A. R. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 257.

¹³ OLIVEIRA, 2003, p. 262. Essa classificação é corroborada por CAMPOS, Adalgisa A. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 46-47, que enuncia as quatro tipologias dos retábulos “rococó ou estilo D. José I” por tipo A, B, C e D. Neste caso, nossos retábulos possuiriam características do tipo B e D.

¹⁴ OLIVEIRA, 2003, p. 263.



O corpo intermediário

Entendemos que é na zona intermediária dos retábulos Vertentes-Sul de Minas que se encontram as características mais marcantes do estilo. Esses corpos são sempre dotados de um camarim arrematado por arco de volta plena rendilhado de rocalhas e que adentra o coroamento no espaço delimitado pelo frontão. Nos **retábulos-mores**, o camarim é ladeado por dois pares de elementos verticais estruturantes: um interno, contíguo ao camarim, e outro externo, na proximidade das paredes da capela. Trata-se de colunas ou pilastras misuladas, em combinações variadas (**figs. 13 a 15**). As colunas podem ter o fuste liso (com pintura faiscada), inteiramente canelado, estriado no terço inferior ou, mais raramente, espiralado. A combinação dos pares não obedece a qualquer regra de colocação em relação à posição interna ou externa no conjunto. A prevalência é a de pelo menos um par de pilastras misuladas.

Os intercolúnios dos retábulos-mores são dotados de falsos nichos para imagens, determinados pelo espaço entre as peanhas e os dosséis. A reentrância dos nichos pode ser sugerida por uma pintura em *trompe l'oeil* fingindo um cortinado (fig.13) ou por uma moldura de guirlandas ou rocalhas entalhadas ou pintadas

Coroamentos dos retábulos-mores:

[Fig.11] Igreja de N. S. da Penha de França, de Vitoriano Veloso (Bichinho)

[Fig.12] igreja de São Gonçalo Amarante, de São Gonçalo do Brumado, Caburu (distrito de S. João del-Rei).
Créditos: Letícia M. Andrade.



(fig.15). As peanhas (bases de suporte para as imagens) são bojudas, quase sempre de perfil trilobado e de configuração tendente ao cordiforme ou ao formato de um pião; elas recebem ornamentação em talha dourada e/ou pintura (figs.16 a 18).



109

Detalhes dos corpos intermediários dos retábulos-mores:

[Fig.13] Igreja de N. S. do Rosário, de Lavras (dois pares de colunas de fuste canelado)

[Fig.14] Igreja de N. S. do Rosário, de Conceição da Barra (composição mista de pilastra misulada e coluna de fuste espiralado)

[Fig.15] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados (dois pares de pilastras misuladas). Créditos: Letícia M. Andrade.



Detalhes das peanhas dos retábulos-mores:

[Fig.16] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi

[Fig. 17] Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas

[Fig.18] Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia. Créditos: Letícia M. Andrade.



Os dosséis acompanham as peanhas e refletem a mesma configuração bojuda, que ganha a forma aproximada de um capacete arrematado por penacho ornamental (figs.19 a 21). Myriam Oliveira já havia salientado que peças nesse formato aparecem no altar-mor da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, realizado por João Antunes de Carvalho entre 1769 e 1775¹⁵. Os dosséis em forma de capacete, que se tornam típicos do rococó mineiro, são também uma das características mais marcantes do estilo Vertentes-Sul de Minas.



Detalhes dos dosséis dos nichos dos retábulos-mores:

[Fig.19] Igreja de São Miguel do Cajuru (distrito de S. João del-Rei)

[Fig.20] Igreja do Rosário de Lavras

[Fig.21] Igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade.
Créditos: Leticia M. Andrade.

Nos retábulos **colaterais**, emoldurando o camarim, um par de pilastras – simples ou misuladas, mas sempre pilastras – é seguido de aletas externas abertas em ângulo para a melhor adequação do encaixe de toda a estrutura, que se dispõe obliquamente ao ângulo de 90 graus formado pela parede do arco cruzeiro e a da nave (figs.22 a 24).

¹⁵ OLIVEIRA, 2003, p.253-254.



[Fig.22] Igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade (lado epístola)

[Fig.23] Matriz de N. S. de Brotas, Entre Rios de Minas (lado epístola), créditos: Letícia M. Andrade.

[Fig.24] Matriz de Santana, Santana do Monte (lado epístola), crédito: Luciana Giovannini.

Uma variação dessa tipologia de colaterais substitui as aletas externas por um par de pilastras misuladas que criam perfis sinuosos recortados contra a parede de fundo (figs. 25 e 26). Em ambas as tipologias, com muito raras exceções, como na matriz de Conceição da Barra, nichos, peanhas e dosséis laterais são omitidos, sendo o estreito espaço entre as pilastras e as aletas preenchido com ornamentação *rocaille*. Em retábulos da nave é mais comum reencontrar o conjunto peanha-dossel, como ocorre na igreja do Rosário de Lavras.

A **ordem** predominante na arquitetura dos retábulos é a compósita, onde os capitéis são interpretações vernaculares dos modelos eruditos (figs. 27 a 29), resultando em formas mais ou menos aproximativas e sintéticas (figs. 30 a 32). A aplicação de malhas de rocalha, de concheados ou rendilhados rococós em substituição à folha de acanto clássica igualmente contribui para a transfiguração dos modelos canônicos.



[Fig.25] Retábulo colateral lado epístola da matriz de N. S. da Conceição, Prados

[Fig.26] Retábulo colateral lado epístola da igreja de S. Gonçalo do Amarante, Caburu (distrito de S. João del-Rei). Créditos: Letícia M. Andrade.



Capitéis: as interpretações mais eruditas.

[Fig.27] Capitel do altar-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.28] Capitel do altar-mor da Capela de Santo Antônio de São João del-Rei

[Fig.29] Capitel do altar-mor da igreja do Rosário de Lavras. Créditos: Letícia M. Andrade.



Os tronos, nos retábulos-mores, são escalonados em cinco ou três degraus cujos perfis alternam linhas côncavas e convexas, replicando a forma da urna, e são adornados de rocalhas entalhadas ou pintadas. Nas duas variações tipológicas dos colaterais os tronos vão de uma simples peanha até escalonamentos de três degraus.

Uma característica ornamental notável e constante do estilo Vertentes-Sul de Minas é a presença de pilastras simples ou misuladas cujos fustes são marcados por uma linha longitudinal que os percorre, dividindo-os visualmente. Essa linha pode ser criada por um sulco ou, inversamente, pelo volume de uma delicada lesena¹⁶ adossada. Nas pilastras simples, frequentemente um arranjo de folhas de acanto e/ou rocalhas recobre suas extremidades; nas pilastras misuladas, há igualmente a colagem de ornamentos de rocalha ou acanto, além do enrolamento das próprias mísulas nos extremos (figs.33 a 38).

¹⁶ Empregamos o termo italiano por entender que é o que melhor define esse elemento. Uma *lesena* é uma coluneta delgada e ornamental que se destaca do suporte. A sugestão do uso do termo foi feita pelo Prof. Dr. Magno Mello, a quem agradecemos.

Capitéis: as formas mais sintéticas.

[Fig.30] Capitel do altar-mor da matriz de N. S. da Conceição de Prados

[Fig.31] Capitel do altar-mor da igreja de São Miguel do Cajuru

[Fig.32] Capitel do altar-mor da igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade. Créditos: Letícia M. Andrade



Detalhes da ornamentação das pilastras do conjunto Vertentes-sul de Minas: lesenas, rocalhas, acantos e enrolamentos:

[Fig.33] Capela do Espírito Santo, S. João del-Rei

[Fig.34] N. S. da Conceição, de Carrancas

[Fig.35] Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.36] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados

[Fig.37] Matriz de N. S. da Conceição, de Aiuruoca

[Fig.38] Matriz de N. S. de Brotas, de Entre Rios de Minas. Créditos: Letícia M. Andrade

As **figuras 39 e 40** mostram dois detalhes que exemplificam o emprego desse elemento ornamental. No primeiro caso, a marcação visual é dada pela lesena; no segundo, por um sulco centralizado. Visualmente, contudo, ambos os recursos podem ser lidos como um mesmo sinal. Acreditamos que a presença das lesenas seja devida a uma interpretação equivocada do sulco longitudinal de pilastras a partir de representações gráficas, ou seja, de gravuras ou mesmo desenhos.

Detalhes da ornamentação das pilastras do conjunto Vertentes-sul de Minas: lesenas, rocalhas, acantos e enrolamentos:

[Fig.39] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi (retábulo colateral lado epístola)

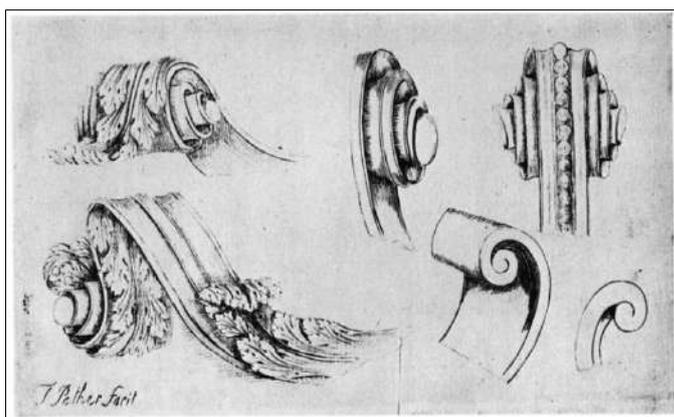
[Fig.40] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados (retábulo-mor). Créditos: Letícia M. Andrade.





Até onde pudemos investigar, esse componente de marcação longitudinal do fuste das pilastras não parece jamais, na história da arquitetura, ter se desvinculado dos enrolamentos das mísulas. A pilastra misulada em si tem longínquas raízes, retraçáveis na Antiguidade romana¹⁷. Ela ressurge no século XV, e no XVI vai se tornar um dos motivos de predileção nas licenças maneiristas de Michelangelo (1475-1564)¹⁸. Arquitetos como Domenico Fontana (1534-1607) e Giovan Battista Soria (1581-1651) retomam o motivo, que mais tarde será perfeitamente integrado ao leque ornamental do rococó, compondo a decoração de portadas, retábulos, móveis, lareiras, oratórios etc. e figurando em inúmeros repertórios gravados de arquitetura e mobiliário, agora acrescido de ornatos de folhagens ou rocaille. Enrolamentos semelhantes a mísulas figuram ainda como motivo autônomo em repertórios de ornamentação como, por exemplo, o de Thomas Pether, de 1773 (fig.41).

115



[Fig.41] Thomas Pether. *A book of ornaments suitable for beginners*, 1773. Fonte: REID, Dick. *Thomas Pethers' Book of Ornaments*, 1773. **The Furniture History Society** (vol.11), 1975.

¹⁷ SHAWE-TAYLOR, Desmond. Walls have ears: Some aspects of Roman Baroque architectural decoration. **Architectural History**, vol. 36 (1993), p. 19-45.

¹⁸ Michelangelo emprega o motivo sobretudo na modenatura de janelas, como ocorre no Palazzo dei Conservatori e no Palazzo del Senatore, em Roma.



Muitos precedentes para o emprego desse ornamento nos retábulos do grupo Vertentes-Sul de Minas podem ser encontrados igualmente na retabulística rococó portuguesa¹⁹, brasileira²⁰ e mineira²¹. Da arquitetura, por outro lado, vêm exemplos como o das portadas da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas e do Carmo de São João del-Rei, e a onipresença do tema é demonstrada pelo comparecimento em inúmeros exemplares, portugueses e brasileiros, de oratórios domésticos do estilo D. José.

Observamos que este elemento, predominantemente na forma da lesena, é certamente uma das marcas referenciais do estilo sul-mineiro e pode ser encontrado mesmo nos exemplares mais distantes em tempo e espaço. É uma característica ornamental que deve ser entendida em suas variações como reinterpretações sucessivas e cada vez mais livres de modelos eruditos, resultando na criação de formas por sua vez cada vez mais decantadas. Como se os nossos artistas tivessem retido a lembrança de um ornamento de marcação visual longitudinal dos fustes das pilastras a cujo modelo primeiro eles não tiveram acesso. Assim, esse elemento teria se afirmado nessa região como uma espécie de reminiscência de uma marcação visual presente num modelo erudito. Esse modelo poderia ser, por exemplo, o retábulo-mor da igreja de N. S. do Carmo ou os colaterais do Rosário de São João del-Rei.

¹⁹ Um caso interessante de correspondência formal em exemplares minhotos é dado pelo retábulo da capela lateral, lado epístola, da igreja de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses (1758), reproduzido em RODRIGUES, J. C. M. **Retábulos no Baixo Tâmega e no vale do Sousa (sécs. XVII a XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico**. Tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. 1, p. 311, vol. 2, figs. 264-267.

²⁰ É visto, por exemplo, no retábulo de N. S. da Graça da igreja de Santa Rita, marco do início do rococó carioca.

²¹ Por exemplo: no retábulo-mor da igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro; na capela do Palácio dos Governadores, em Ouro Preto; no par de pilastras externas do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana; no par de pilastras internas do retábulo-mor da matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara; nos colaterais da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas, e em vários retábulos atribuídos a Francisco Vieira Servas, como: o colateral lado evangelho da capela do Seminário Menor, em Mariana; no retábulo-mor da igreja do Rosário de Mariana; nos colaterais e laterais da nave da igreja de N. S. do Carmo de Sabará e no retábulo da capela da prefeitura municipal de Sabará.



Por fim, outro motivo frequente nos exemplares do estilo é o friso bombê (convexo, em forma de almofada) na modenatura do entablamento, comumente situado entre a cornija e a arquitrave (figs. 42 a 44). Trata-se de um elemento que remonta à Antiguidade romana, assim como a pilastra misulada, e que no século XVI aparece, por exemplo, no tratado de Sebastiano Serlio²². As interpretações desse friso no conjunto sul-mineiro são variadas e também testemunham a predominância das leituras vernaculares. Destaca-se o caso do friso do retábulo-mor da matriz de Carrancas, onde a relação entre o friso bombê e os demais frisos do entablamento é bastante desproporcional (fig. 44).

117

O CORPO INFERIOR

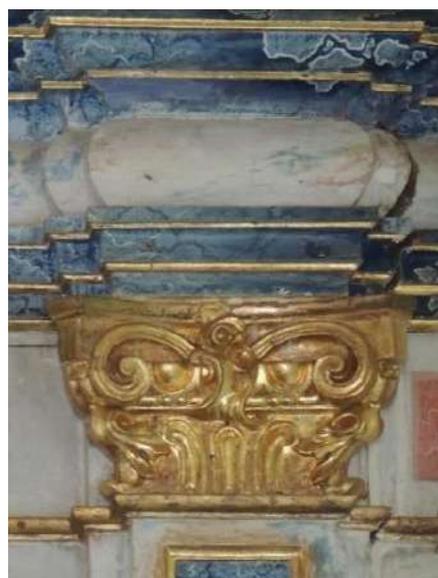
No estilo Vertentes-Sul de Minas, os embasamentos dos retábulos-mores, colaterais e laterais da nave são semelhantes. A **fig.45** ilustra as principais características dos corpos inferiores do estilo, que compreendem: no limite com o corpo intermediário uma larga faixa horizontal composta por pares

Os frisos bombês:

[Fig.42] Retábulo-mor da igreja de N. S. da Penha de França, de Vitoriano Veloso (Bichinho)

[Fig.43] Retábulo colateral lado evangelho da matriz de N. S. da Conceição, de Prados

[Fig.44] Retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade.



²² SERLIO, Sebastiano. **Tercero Libro de Architectura**, 1552, prancha XI.



simétricos de socos apainelados e que se eleva na porção central, criando um movimento visual ondulatório, para abrigar e ressaltar o sacrário. Este não possui grande volume, destacando-se pela ornamentação da porta com motivos eucarísticos talhados ou pintados e pela mencionada ondulação; normalmente, o sacrário é contornado por uma moldura de rocalhas.

Logo abaixo, a banquetta e os pedestais são também marcados por rocalhas pintadas ou entalhadas. A mesa do altar é habitualmente concebida em forma de urna, o que aqui se traduz por uma ondulação pouco pronunciada do perfil e um discreto estreitamento da linha de base. Os frontais são adornados de rocalhas no centro e nos ângulos. Um motivo recorrente em sua ornamentação assemelha-se aos escudos ou tarjas dos coroamentos retabulares e vem disposto no centro do frontal. Porém também se encontram, em menor número, mesas retilíneas com frontais ornamentados por painéis franjados que imitam o adamascado e recebem pinturas florais. As **figs. 46 a 49** mostram as variações de fatura na interpretação de um mesmo desenho para frontal.

[Fig.45] O corpo inferior do retábulo lateral da nave, lado evangelho, da igreja de N. S. do Rosário de Lavras. Crédito: Letícia M. Andrade.





Variações na interpretação de um mesmo desenho para frontal de altar:

[Fig.46] Retábulo-mor da igreja do Bom Jesus do Livramento, de Liberdade

[Fig.47] Retábulo-mor da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia

[Fig.48] Retábulo-mor da igreja de N. S. do Rosário de Lavras; **fig.49:** retábulo-mor da matriz de São Tomé das Letras. Créditos: Leticia M. Andrade.

Quanto às demais características ornamentais:

A policromia se evidencia, na maior parte dos conjuntos, em marmorizados de colorido frequentemente intenso: predominam os vermelhos e azuis, mas também surgem verdes, amarelos e ocre. Muitas peças encontram-se atualmente recobertas por camada de tinta branca, destacando-se as linhas marcantes dos elementos ornamentais com o douramento. Contudo, trata-se, na grande maioria dos casos, de repinturas²³ em cima de superfícies anteriormente policromadas, o que se constata sem dificuldade a partir de descascados nas peças ou de janelas de prospecção. Desde o final do século passado e até os dias atuais muitas campanhas de restauro têm sido empreendidas, removendo a camada branca e trazendo à luz vestígios mais ou menos nítidos da policromia original sobre os quais se decidiu empreender – ou não – a reintegração cromática²⁴.

²³ Repintura no sentido explicitado por COELHO, Beatriz; QUITES, Maria R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, p. 152. A repintura é uma intervenção que busca “dissimular ou ocultar danos existentes na policromia original, imitando-a ou transformando-a. (...) não possui técnica semelhante ao original nem qualidade técnica e estética de valor igual ao original”.

²⁴ Passaram por campanhas de restauro os conjuntos da matriz de N. S. da Conceição de Prados, da igreja do Rosário de Lavras, da matriz de N. S. da Conceição de Conceição da Barra, da matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação de Andrelândia, da igreja do Bom Jesus do Livramento de Liberdade, da matriz de N. S. da



De todo modo, pode-se afirmar que a talha retabular rococó regional era preferencialmente multicolorida e que a paleta dominante se estendia numa escala mais cromática do que tonal, diferentemente do que ocorre na arquitetura rococó bávara ou francesa, nas quais o branco tende a se contrapor a cores matizadas pela adição do próprio branco: azul claro, rosa, amarelo suave, assegurando efeitos de intensa luminosidade.

É nos fundos de camarins que a gama tonal faz sua aparição, especialmente os azuis celestes, que assim iluminam o contorno das imagens, destacando-as. Esses fundos azuis claros recebem pintura decorativa com motivos de flores dispostas de modo esparso ou reunidas em pequenos buquês de espécies estilizadas variadas (normalmente duas ou três) adornados com outros componentes fitomórficos. Rosas e dalias são as espécies identificáveis mais recorrentes. O aspecto almejado parece ser o da padronagem têxtil, acentuado eventualmente pelo intercalar dos motivos florais com áreas de grafismos sutis que remetem aos adamascados de tecidos mais suntuosos. A origem desse padrão ornamental aplicado à arte sacra é portuguesa e deve estar vinculada à importação de tecidos orientais, em especial da costa indiana, como atesta a recorrência do emprego do termo ‘rosas/rosinhas de Malabar’²⁵ para pinturas florais no estofamento de imagens. Trata-se de um padrão decorativo comum ao estilo rococó.

O colorido vibrante aplicado à estrutura arquitetônica dos retábulos do rococó das Vertentes-Sul de Minas, pela prevalência dos azuis profundos e vermelhos, dialoga com a paleta das pinturas de forro, ou mesmo da pintura decorativa de caixotões, que complementam a decoração interna das igrejas. Neste ponto, a referência parece se encontrar na ornamentação dos templos de aldeias minhotas.

Glória de Caranaíba, da capela do Espírito Santo (S. Vicente-S. João del-Rei), da Capela de Santo Antônio (S. João del-Rei), capela do Santíssimo da igreja de N. S. do Carmo de S. João del-Rei.

²⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 50.



Quanto ao douramento, em concordância com a caracterização do estilo rococó, este se reduz significativamente em relação ao estilo joanino e comparece pontualmente nas áreas dos capitéis, nos dosséis e peanhas dos nichos, nas superfícies ou linhas de resalto dos ornamentos aplicados, em especial nos frontais dos altares, na tarja do coroamento e no perfil rendilhado do camarim. O dourado aparece também nas rocalhas pintadas.

Pelas características de sua ornamentação, pode-se dizer que todos os retábulos desse conjunto apresentam em algum grau os componentes do vocabulário rococó de matriz francesa ou alemã que alcança o Brasil por meio dos impressos gravados advindos sobretudo das casas impressoras de Augsburg, na Alemanha. A relação desses impressos com a expansão do vocabulário rocaille foi apresentada por Fiske Kimball²⁶, um dos teóricos do Rococó, e investigada por Marie-Thérèse Mandroux-França em um estudo fundador relativo ao desenvolvimento do estilo em Portugal²⁷. Myriam Oliveira retoma o assunto na primeira parte de seu estudo²⁸.

No conjunto Vertentes-Sul de Minas aparecem, em absoluto predomínio, os motivos de rocalhas esgarçadas, assimétricas (figs. 50 a 54), seguidos dos auriculares (figs. 55 a 58). É interessante notar que, embora esses elementos, em si, constituam formas irregulares, orgânicas e assimétricas, eles raramente

Alguns motivos rocaille presentes no conjunto Vertentes-Sul de Minas:

[Fig.50] Igreja do Rosário de Lavras, ilharga do arco cruzeiro. Créditos: Letícia M. Andrade.



²⁶ KIMBALL, Fiske. The Creation of Rococo. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, n. 3-4, 1941, p. 119-123.

²⁷ MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIIIe siècle: La diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal. Separata da revista *Bracara Augusta*, Braga, 27 (76), 1973, p. 412-445.

²⁸ OLIVEIRA, 2003, p.15-40.



aparecem isolados, constituindo-se em pares, de modo a recompor a simetria.

Alguns motivos rocaille presentes no conjunto Vertentes-Sul de Minas:

[Figs.51 e 52] Matriz de N. S. da Conceição de Prados, embasamento do altar-mor

[Figs.53 e 54] Matriz de N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia, altar-mor. Créditos: Letícia M. Andrade.



Motivos auriculares:

[Fig.55] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados, altar-mor

[Fig.56] Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas, arco cruzeiro

[Fig.57] Igreja de São Miguel do Cajuru (distrito de São João del-Rei). Créditos: Letícia M. Andrade.

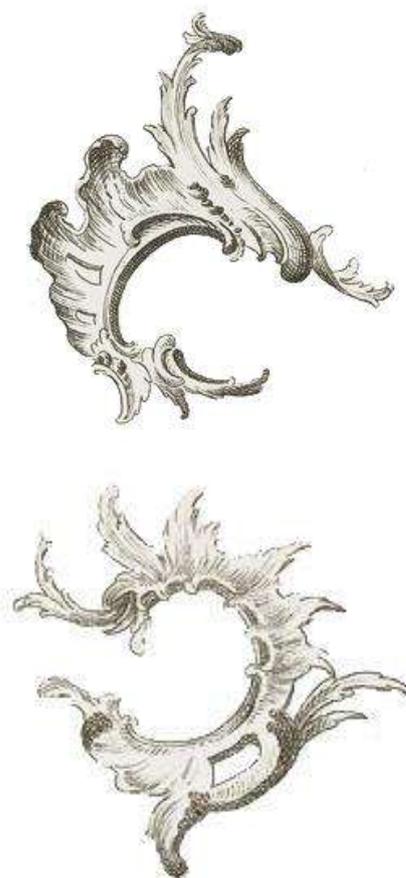


O vastíssimo conjunto setecentista dos vocabulários gravados certamente chegou à Comarca do Rio das Mortes, porém há inúmeras dificuldades em se tentar vincular com segurança uma determinada gravura a uma rocalha executada em talha ou pintura. Trata-se de motivos abstratos, que facilmente o artista poderia modificar tendo em vista sua adaptação às características físicas de variados suportes, de acordo com sua necessidade. Portanto, apenas a título de exemplo, ilustramos aqui dois motivos rocaille criados por Franz Xaver Habermann (1721-1796) que evocam certas formas talhadas para os retábulos sul-mineiros (**figs. 58 e 59**).



Aos motivos de repertório rocaille seguem-se os fitomórficos: formas vegetalistas que aparecem em grinaldas (em forma de fita) ou buquês de flores. As folhagens de acanto que abundam no vocabulário joanino são reduzidas a emoldurar bases de colunas, acompanhar frisos de entablamento ou encobrir os enrolamentos das mísulas. Vários dos conjuntos sulmineiros trazem interpretações do que parece ser um mesmo ornamento de grinaldas que traz em sua porção superior uma rocalha de cujo bojo saem, dependurando-se, os talos de uma flor, ou de uma sequência de flores, ou de folhagens (figs.60 a 64). Essas flores são interpretações estilizadas e, à exceção da rosa, raramente se pode atribuir a elas algum significado simbólico.

123



[Figs.58 e 59] Franz Xaver Habermann. Motivos auriculares extraídos da prancha *Two designs for Ever-Shaped Ornaments*. c.1750. Gravura sobre metal publicada por George Hertel. Cooper-Hewitt-Smithsonian Design Museum. Crédito: Cooper-Hewitt-Smithsonian Design Museum.

Variações na interpretação do motivo ornamental da grinalda:

[Fig.60] São Miguel do Cajuru

[Fig.61] Matriz de N. S. da Conceição de Prados, capela-mor

[Fig.62] Matriz de N. S. da Conceição, de Conceição da Barra, ilharga do arco cruzeiro

[Fig.63] Igreja de N. S. do Rosário de Lavras, retábulo lateral da nave lado epístola

[Fig.64] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi, retábulo-mor. Créditos: Letícia M. Andrade.



Por fim, outro motivo fitomórfico recorrente na ornamentação da talha Vertentes-Sul de Minas é o do broto de acanto (*acanthus spinosa*) estilizado, invertido como um pingente, sugerindo a forma de um nó vazado no centro (figs.65 a 68). Frequentemente ele é acompanhado pelo botão. Esse mesmo motivo é reencontrado na representação de arquitetura em algumas das pinturas de forro que compõem a ornamentação dos templos sul-mineiros²⁹.

Exemplos do motivo ornamental do broto de acanto:

[Fig.65] Igreja de São Gonçalo do Amarante, do Caburu (distrito de S. João del-Rei)

[Fig.66] Matriz de N. S. da Conceição, de Carrancas, retábulo-mor

[Fig.67] Matriz de N. S. de Montserrat, de Baependi, retábulo lateral da nave, lado evangelho

[Fig.68] Matriz de N. S. da Conceição, de Prados, retábulo colateral lado evangelho. Créditos: Letícia M. Andrade.



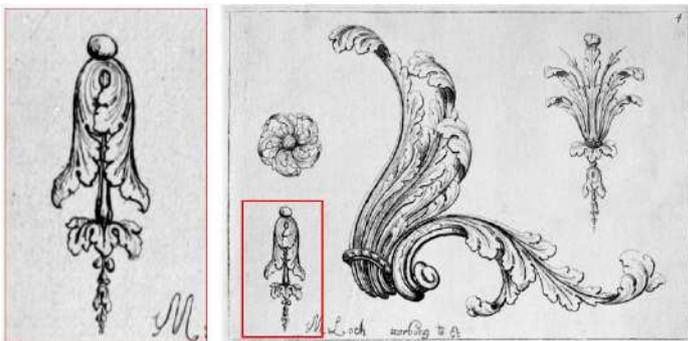
Trata-se da adaptação de um motivo ornamental surgido na Grécia clássica, narrado por Vitruvius como tendo sido criado pelo escultor Calímaco para compor o capitel da ordem coríntia³⁰. A folha de acanto, nos variados estágios do seu desenvolvimento, é depois exaustivamente empregada na ornamentação arquitetural pelos romanos, transformando-se em um dos motivos clássicos mais persistentes: atravessa a Idade Média e é plenamente retomada a partir do século XVI, quando integra repertórios de gravura, muitas vezes sugerindo a composição de frisos ou em conexão com o vocabulário grotesco. A interpretação-estilização característica

²⁹ Maria C. N. Azevedo já havia observado a recorrência desse elemento ornamental nos retábulos sul-mineiros, referindo-se a ele como “uma letra ‘le’ em seu formato cursivo”. A autora vincula a recorrência do ornamento aliado à fatura diferenciada em que se apresenta nos diferentes templos, ao indício da constituição de uma oficina junto do pintor Joaquim José da Natividade. AZEVEDO, Maria C. N. **Arte sacra e distinção social: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX**. Dissertação de mestrado em História, PUC-Rio, 2014, p. 136.

³⁰ POLLIO, Vitruvius. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução, introdução e notas de Justino Maciel, p. Livro 4, capítulo 1, 9, p. 203-204.



do estilo Vertentes-Sul de Minas, como se disse, é a do broto, comum em relevos romanos³¹. A **fig.69** mostra um exemplo de estilização desse elemento em um repertório de gravura do século XVIII. Em São João del-Rei, o motivo está presente na capela-mor de S. Francisco de Assis, no arco cruzeiro do Carmo e no retábulo-mor do Rosário.



125

[Fig.69] Mathias Lock. *A new book of foliage*. Londres, 1769. Victoria and Albert Museum. Crédito: Victoria and Albert Museum

De um modo geral, nota-se uma disparidade na qualidade da execução das obras de ornamentação em talha dentro do grupo de retábulos em estudo. Essa disparidade é provavelmente testemunho da presença de diferentes artífices, dotados de variados graus de domínio técnico, que laboraram a madeira na região. E a variação na qualidade do entalhe é justamente mais sentida na fatura dos ornamentos.

Quanto à técnica escultórica, a partir do que pudemos observar *in loco*, sem intervir nos monumentos, constatamos que no grupo Vertentes-Sul de Minas recorrem, em particular, três maneiras de trabalhar os ornamentos em madeira. A primeira

³¹ Para a história do desenvolvimento desse motivo ornamental, veja-se RIEGL, Alois. **Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation**. Tours: Hazan, 2002, p. 169-179; MEYER, Franz S. **A Handbook of Ornament**. Nova York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900, p. 34-39.



delas é recortando e em seguida talhando uma forma desenhada sobre uma prancha não muito espessa de madeira e em seguida aplicando a forma obtida a outra superfície (parede do templo, móveis ou retábulos). Este, porém, parece ser a menor parte dos casos. A segunda técnica consiste em desenhar diretamente sobre o painel do móvel ou retábulo e desbastar mais ou menos (de acordo com as modulações do volume desejado) as áreas internas e externas aos contornos, criando linhas em ressaltos e superfícies em depressão. É o que se vê com mais frequência, por exemplo, nos frontais de altar. A terceira técnica é a da escultura plena³², com volumetria desenvolvida, empregada especialmente em escudos e tarjas. A técnica da carapina³³, embora tenha ocorrência na região estudada, aparece em retábulos de períodos diferentes daquele a que pertence o estilo Vertentes-Sul de Minas, em especial posteriores, ou como acréscimos em obras mais antigas que as do rococó.

Precedentes e referências

Como já dissemos, a unidade estilística do grupo Vertentes-Sul de Minas nos faz pressupor a existência de uma matriz projetual comum que acreditamos ter sido criada, como interpretação de cunho mais popular, a partir de modelos eruditos com capacidade de influência, ou seja, de retábulos de templos mais ricos e de maior prestígio. Esses templos encontram-se em São João del-Rei, cabeça da comarca, e os retábulos referenciais que abrigam foram executados por volta do último quartel do século XVIII, inserindo-se todos na estética Rococó. São eles: os retábulo-mores das igrejas de N. S. do Carmo de S. Francisco de Assis e de N. S. do Rosário (tabela 1; **figs.70 a72**).

³² Escultura de vulto; *tutto tondo*, *ronde-bosse*.

³³ Técnica que consiste no recorte de pranchas planas, portanto de efeito bidimensional, muito empregada para criar molduras ornamentais, coroamentos de oratórios, sanefas e *dessus de portes*.



Para compreender a gênese formal do grupo que analisamos, é preciso investigar a própria origem dos seus precedentes. No entanto, todos os três exemplares citados são envolvidos em controvérsias relativas à autoria, seja de projeto ou de execução. O retábulo-mor do Carmo teria sido executado entre 1768 e 1777³⁴ pelo entalhador Manoel Rodrigues (ou Roiz) Coelho³⁵; o da igreja de São Francisco de Assis, para o qual Luiz Pinheiro fora nomeado “único mestre da obra” em 1781³⁶, foi realizado entre 1784-1790 e, acredita-se, a partir de um risco de Antônio Francisco Lisboa³⁷. Por fim, o da igreja de N. S. do Rosário não possui respaldo documental, mas é atribuído por Myriam Oliveira ao mesmo Luiz Pinheiro³⁸.

[Fig.70] Manoel Rodrigues Coelho (?). Retábulo-mor da igreja de N. S. do Carmo, São João del-Rei (1768-1777)

[Fig.71] Luiz Pinheiro (?). Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei (1784-1790)

[Fig.72] Luiz Pinheiro (?). Retábulo-mor da igreja de N. S. do Rosário, São João del-Rei. Créditos: Letícia M. Andrade.

³⁴ SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 147, diz que Manoel Rodrigues Coelho concluiu a obra da capela mor e púlpitos do Carmo em 1780.

³⁵ MARTINS, Judith. **Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, vol. I, p. 187; CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 77-78; OLIVEIRA, Myriam A. R. de / SANTOS FILHO, Olinto R. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. 2vol. Brasília: IPHAN-Monumenta, 2010, vol. 2, p.67.

³⁶ MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 130.

³⁷ Vários autores corroboram essa ideia, entre os quais OLIVEIRA, 2003, p. 261.

³⁸ OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol.2, p. 33.



Luiz Pinheiro é apontado por Judith Martins como autor da fatura do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana entre 1776-1778³⁹ e, pouco mais tarde, em 1781, é nomeado, como acima se disse, “único mestre” da obra do retábulo-mor do templo são-joanense da mesma ordem. A informação, publicada por Martins, provém do Livro 2º de Termos da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis de S. João del-Rei (fls. 133). Mais adiante, no mesmo *Dicionário*, a autora cita “Luiz Pinheiro de Sousa” (este deve ser o nome completo do entalhador) no verbete “Silva, José Maria da”, entalhador: ambos, ao lado de Francisco de Lima (Cerqueira) são nomeados “louvados para mestres do retábulo da capela-mor”, de acordo a mesma passagem do Livro de Termos da ordem⁴⁰.

Luiz Pinheiro de Sousa é ainda apontado como o executante da talha do altar-mor do Rosário de São João del-Rei por Viegas⁴¹ e Alvarenga. Este nos diz que “a talha da capela-mor é de autoria do artista Luís Pinheiro de Sousa, o mesmo que serviu de mestre do serviço do retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis”⁴². No entanto, nenhum dos dois autores menciona a fonte primária que embasa tal informação. Myriam Oliveira tende a concordar com os autores, ao mencionar que a obra é “possivelmente”⁴³ de Pinheiro. Carlos Del Negro, por sua vez, sequer menciona a obra de talha da referida igreja em sua obra fundamental⁴⁴.

Embora ainda restem dúvidas quanto à autoria dessa peça, a alta qualidade do trabalho, em concepção e execução, e a notável referência erudita no projeto nos levam a crer que seu autor pertença ao mesmo grupo que atuou na S. Francisco, o que inclui o nome

³⁹ MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 130.

⁴⁰ MARTINS, J., 1974, vol. II, p. 235. CINTRA, 1982, p. 290, publica notícia ampliada sobre o mesmo documento da Ordem, repetindo o nome completo de Pinheiro.

⁴¹ VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1953, p. 168.

⁴² ALVARENGA, Luís de Melo. **Igrejas de São João del Rei**. Petrópolis: Editora Vozes, 1963, p. 60.

⁴³ OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. 2, p.33.

⁴⁴ DEL NEGRO, Carlos. **Escultura ornamental barroca do Brasil. Portadas de igrejas de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte, 1967, p. 169-170.



de Pinheiro. O entablamento mostra o pleno domínio do vocabulário clássico. A execução dos ornamentos é delicada, porém a ausência das linhas de douramento nos contornos da talha ornamental não acentua o efeito linear e filigranado obtido no templo franciscano. Há que se considerar também que o aspecto menos esguio e elegante que pesa sobre o retábulo do Rosário se deve à limitação da altura do pé-direito da capela-mor, o que não ocorre na S. Francisco. Alguns motivos ornamentais repetem-se neste e naquele templo: o grupo de anjos de corpo inteiro no coroamento, a profusão de carinhas de querubins que emergem entre volutas vegetais ou guilhocês, rocalhas espraçadas, nozinhos-pingentes de broto de acanto. No Rosário, a ênfase nas guirlandas de rosas e em rosas isoladas – alusão à simbologia mariana e do próprio Rosário – que integram o repertório ornamental confere a esse retábulo uma carga lírica que o torna um dos mais originais de toda a região.

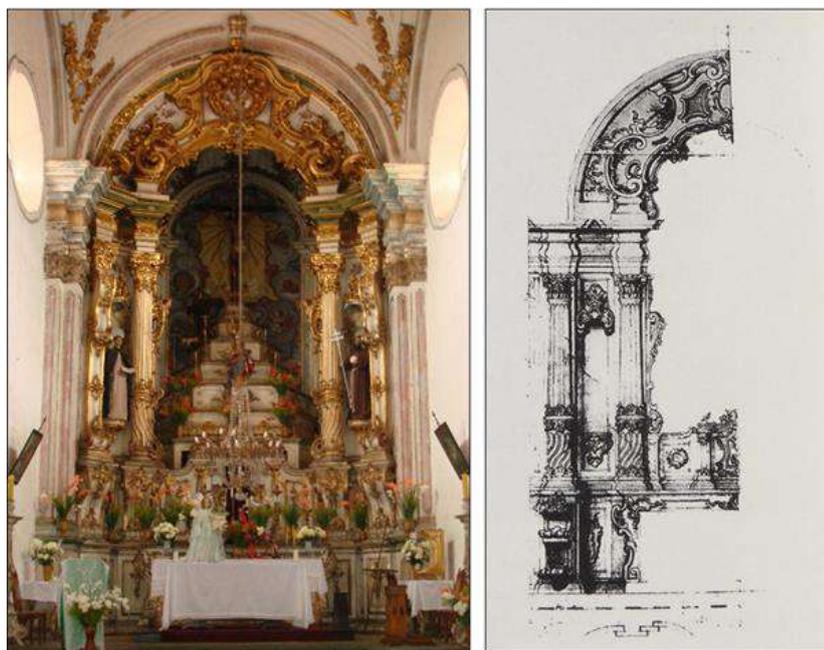
Ainda sobre Luiz Pinheiro, Myriam Oliveira classifica sua obra do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Mariana (**fig.73**) dentro da tipologia do “segundo modelo” do rococó mineiro ao qual já nos referimos. A autora indica um risco em coleção privada do Rio de Janeiro cuja fotografia se encontra no IPHAN da mesma cidade (**fig.74**) e o aproxima do retábulo de Luiz Pinheiro em Mariana. Observamos que o mencionado risco corresponde igualmente à execução do retábulo-mor do Rosário de São João. Figuram ali as mesmas colunas de caneluras retas com terço de ondulações estriadas e o frontão acinturado ladeado de volutas. As divergências maiores encontram-se no coroamento, ao passo que o



retábulo de Mariana substituí, no corpo intermediário, um par de colunas por pilastras misuladas. O mesmo risco pode ser aproximado, também em sua porção intermediária, do retábulo-mor da igreja do Rosário de Lavras.

[Fig.73] Luiz Pinheiro de Sousa. Retábulo-mor da igreja de São Francisco, Mariana; créditos: Google imagens

[Fig.74] Risco para retábulo. Reprodução de fotografia conservada pelo IPHAN do Rio de Janeiro, cujo original se encontra em coleção privada na mesma cidade, fonte: OLIVEIRA, 2003, p. 256.



Mais adiante em seu texto, Oliveira diz que a segunda tipologia (com coroamento em frontão) à qual pertencem tanto o referido risco quanto o retábulo da S. Francisco de Mariana, “embora tenha sido exaustivamente adotada em quase todas as escolas de talha luso-brasileira do período rococó⁴⁵, não teve grande aceitação na região mineira”, e cita o retábulo-mor da matriz de Prados como um dos exemplos de “casos isolados de adaptações populares” de modelos eruditos como este⁴⁶. Ora, de acordo com a catalogação que empreendemos, é precisamente essa a tipologia predominante no conjunto Vertentes-Sul de Minas: a das adaptações mais populares desse modelo. Aqui, porém, não se trata de casos isolados, mas de predomínio.

⁴⁵ Um conjunto de retábulos carioca (mor e colaterais) que em sua tipologia guarda muita semelhança com os sul-mineiros é o da igreja do convento de Santa Teresa.

⁴⁶ OLIVEIRA, 2003, p.258-259.



Um dado importante a ser observado quanto a Luiz Pinheiro é que este entalhador trabalhou na igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, canteiro de obras pelo qual também passou contemporaneamente Manoel Rodrigues Coelho, o suposto autor da talha do altar-mor do Carmo são-joanense. Em 1782, Pinheiro recebe pagamento por “dois anjos que se mandou fazer para a caixa do órgão, grades e outras obras que fez para a capela”⁴⁷. O livro de Despesas do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos informa que Manoel Rodrigues Coelho atuou ali em duas ocasiões: entre 1769 e 1772, quando foi pago por “assentar e fazer a talha que faltava dos altares” daquela igreja e entre 1779 e 1782, ocasião em que recebe pagamento por “ferrar as paredes de toda a capela”⁴⁸.

131

Coelho, que em 1768 havia ajustado “a obra do retábulo, ilhargas e púlpitos” da igreja do Carmo de São João del-Rei, faz novos ajustes e propõe alterações à mesma obra são-joanense no intervalo de tempo de suas atuações no canteiro de Congonhas⁴⁹. Essas informações propõem uma cronologia de trabalhos que se alternam entre Congonhas e São João. Se em 1768 o entalhador ajusta a obra do Carmo e já no ano seguinte recebe pelo pagamento da obra de Congonhas, isso supõe uma sobreposição de tarefas no mesmo tempo, porém em lugares diferentes, deixando margem para se pensar que pode não ter executado pessoalmente uma das obras, talvez a de São João, onde comparece nos documentos sempre em relação a ajustes. O fato é que tanto Coelho quanto Pinheiro conheciam de perto

⁴⁷ MARTINS, 1974, vol. II, p. 130. Essa obra nunca foi localizada.

⁴⁸ MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.

⁴⁹ MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.



os modelos formais desenvolvidos em Matosinhos e eventualmente podem ter colaborado entre si.

Ainda sobre Rodrigues Coelho, nota-se que ele foi pago, entre 1769 e 1772, para “assentar e fazer a talha que faltava dos altares”⁵⁰, frase onde o uso do plural indica o conjunto dos colaterais, obra de Jerônimo Félix Teixeira executada entre 1765 e 1769 (**fig.75**). Segundo Myriam Oliveira, a mão de Coelho nos colaterais de Matosinhos poderia ser identificada “com precisão nas rocalhas de desenho miúdo com bordas recortadas do registro inferior”⁵¹. A autora faz essa afirmação provavelmente com base em dados formais presentes na capela-mor do Carmo. De toda forma, sendo o par de retábulos colaterais de Matosinhos considerado o mais antigo exemplar da retabulística rococó em Minas Gerais⁵², a influência de sua carga inovadora deve ter sido considerável.

A referência à passagem desses entalhadores pela obra do santuário de Congonhas – “marco fundamental para o período inicial do rococó na região de Minas Gerais”⁵³ – é para nós muito significativa, pois se trata de um canteiro de trabalho que se tornou o local do encontro de artífices que a seguir desceram para a Comarca do Rio das Mortes, incluindo-se aí, em tempo muito próximo (1785-1790), o pintor Joaquim José da Natividade, cuja atuação abordaremos adiante. Desta forma, Congonhas, cujo território sintomaticamente se divide entre a comarca de Vila Rica e a do Rio das Mortes, sugere para nós, na confluência desses talentos em Matosinhos, o cadinho onde se moldou o rococó sul-mineiro, objeto deste estudo.

Na busca de referenciais para o conjunto de retábulos sul-mineiros, investigamos outros nomes de entalhadores e

⁵⁰ MARTINS, 1974, vol. I, p. 187.

⁵¹ OLIVEIRA, 2003, p. 252.

⁵² OLIVEIRA, Myriam A. R. de. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais, in RESENDE, Maria Ifigênia Lage (org.). **História de Minas Gerais – as Minas setecentistas**, 2 vol. Belo Horizonte: Autêntica | Companhia do Tempo, 2007, vol. 2, p.379.

⁵³ OLIVEIRA, 2003, p. 255.



escultores atuantes na região entre o último quartel do século XVIII e o primeiro do XIX. Surgem então os nomes de Antônio Martins, Manuel João Pereira e o do chamado “Mestre dos anjos sorridentes”, ainda não identificado.

Antônio Martins é um nome sem corpo. Geraldo Guimarães nos diz que “em 1774 a Mesa Administrativa [da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei] redigiu termo de aceitação do risco de Antônio Martins (não do Aleijadinho, como até hoje querem alguns). Ainda nesse ano foi contratado o mestre-pedreiro Francisco de Lima Cerqueira para a execução da obra”⁵⁴. Judith Martins, por sua vez, o menciona em 1785, na ocasião em que a Mesa aprova um risco suplementar ao que ele teria executado. Nesse documento, diz a autora, o sobrenome Martins está riscado e, à margem do texto se escreve “Francisco Lisboa”, que tem o mesmo prenome de Martins, ou seja, Antônio. No entanto, mais adiante no mesmo documento⁵⁵, mas falando da aprovação na construção da sacristia, cita-se novamente e sem rasuras o risco de Antônio Martins⁵⁶.

O nome de Antônio Martins só voltará a aparecer uma vez mais em 1790, na muito citada crônica do Segundo Vereador do Senado da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva. Essa crônica foi incluída no livro de registro de fatos notáveis da Câmara de Mariana

⁵⁴ GUIMARÃES, Geraldo. **São João del-Rei – século XVIII – história sumária**. São João del-Rei: edição do autor, 1996, p. 58. O autor não referencia o documento citado. A atribuição de Aleijadinho para a autoria do risco da igreja de São Francisco de São João del-Rei vem da menção feita pelo Segundo Vereador do Senado da Câmara de Mariana na crônica dos fatos notáveis, de 1790: “(...) Antonio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes em que se reúnem as maiores esperanças”. No mesmo trecho, o vereador menciona “Francisco de Lima, hábil artista da outra igreja Franciscana do Rio das Mortes”. Veja-se BAZIN, 1983, vol. 2, p. 382.

⁵⁵ Trata-se da folha 133 v. do Livro de Termos da Ordem Terceira.

⁵⁶ MARTINS, 1974, vol. II, p. 28.



e teve um pequeno trecho transcrito por Rodrigo Ferreira Bretas em sua biografia do Aleijadinho publicada em 1858 no *Correio Oficial de Minas* (Ouro Preto) e republicada em 1951 pelo IPHAN. Assim, do texto de Bretas, sabe-se que o Vereador de Mariana se refere a Antônio Martins e Luiz Pinheiro como autores “que hão feito as talhas e imagens dos novos templos”⁵⁷. Judith Martins nos fornece a mesma informação do Vereador “*apud* [nosso grifo] Rodrigo José Ferreira Bretas, in Revista do Arquivo Público Mineiro...”, dizendo que Antônio “executou, juntamente com Luiz Pinheiro, “obras de talha e imagens dos novos templos”⁵⁸. O vereador se refere aos templos de Mariana, mas Olinto Santos Filho, por exemplo, afirma que esses “novos templos” são “de São João del-Rei”⁵⁹.

Da análise dos documentos primários remanescentes e da breve passagem deixada pelo vereador de Mariana sobre os entalhadores Pinheiro e Martins, que atuaram em São João del-Rei, o que professamos como afirmação segura é que trabalharam contemporaneamente na Comarca de Vila Rica, empregando o novo estilo rococó e, da mesma forma, atuaram contemporaneamente na igreja franciscana do Rio das Mortes, permanecendo a possibilidade de cooperação entre eles como uma hipótese⁶⁰. A presença, na capela-mor dessa igreja, de querubins de tipologia diversa dos que Luiz Pinheiro executou para o retábulo-mor da São Francisco de Mariana pode indicar a participação de outro entalhador, muito embora o documento que esclarece a autoria da obra de São João del-Rei sugira o fato de ter de ser

⁵⁷ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa. In **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 15, 1951, p. 31, e O Aleijadinho. Esboço biográfico. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano 1, janeiro-março de 1896, p. 170, disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1037.pdf

⁵⁸ MARTINS, 1974, vol. II, p. 28.

⁵⁹ SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 147.

⁶⁰ Sobre a possibilidade de atuação de Luiz Pinheiro em conjunto com Antônio Martins, veja-se SANTOS FILHO, 2005, p. 147, e OLIVEIRA, 2003, p. 258 e 2010, p. 142.



executada exclusivamente pelo contratante. Isso, contudo, não parecia impedir a possibilidade de subcontratações⁶¹.

Myriam Oliveira sugere, sem, no entanto, afirmar, que esses querubins destoantes que figuram no retábulo-mor da São Francisco de São João seriam de uma segunda mão, que não a do contratante Luiz Pinheiro, e que essa segunda mão poderia ser a mesma que entalhou os querubins sorridentes na igreja do Carmo. A autora acredita que a hipótese mais plausível para a identidade dos anjos sorridentes seja justamente a de Antônio Martins⁶², e chega a esse nome a partir de comparações formais que aproximariam os querubins do Carmo dos da São Francisco (anjinhos sorridentes e de “expressão travessa”) e por meio dos documentos que provam a contemporaneidade de atuação dos dois homens na obra franciscana, sendo essa ideia reforçada pela escrita do vereador de Mariana. Já Santos Filho acredita que o mestre dos anjos sorridentes seja o mesmo entalhador da capela-mor e dos púlpitos do Carmo, Manuel Rodrigues Coelho.

O terceiro entalhador que atuou na região e do qual há igualmente poucas informações é Manoel João Pereira. Ele é documentado no livro de despesas da matriz de N. S. da Conceição de Prados, em 1782, como autor do lavabo da sacristia, obra que teria realizado em 1781, como sugere a data inscrita na peça⁶³. Ainda sobre esse entalhador, Oliveira menciona que ele teria feito parte da “oficina” de Luiz Pinheiro e Antônio Martins e “que esculpiu para a matriz de Prados imagens de

⁶¹ OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p. 141-142.

⁶² OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p. 141-142.

⁶³ VALE, Dario C. **Memória histórica de Prados**. Belo Horizonte, 1985, p. 128.



tipologia semelhante [à dos anjinhos sorridentes do Carmo]”⁶⁴. Provavelmente a autora esteja se referindo às imagens de N. S. do Parto e N. S. das Mercês⁶⁵, que poderiam datar do período em que o escultor realizou o lavabo, portanto dos primeiros anos da década de 1780.

Sobre os altares da matriz de Prados, observa-se que os colaterais devam ser mais antigos, uma vez que a visita pastoral do bispo de Mariana, frei D. Cipriano de São José, relatava, em 1800, que a capela-mor estava em obras e que em 1804 uma carta régia autorizava a obra às custas do príncipe⁶⁶. Portanto, é provável que o retábulo-mor da matriz date da primeira década do século XIX. Os colaterais possivelmente foram realizados após a finalização do ciclo de obras concluído em 1780, provavelmente na última década do século XVIII. Em 1753, a visita pastoral do Cônego Dr. Amaro Gomes de Oliveira relatava o estado arruinado da matriz, que contava então com três altares. Sabe-se ainda que o primitivo altar-mor era obra de Francisco Branco de Barros [Barrigua], como atesta um documento datado de 02/09/1729 do Livro de Receitas e Despesas da matriz (fl. 179)⁶⁷. Os outros dois retábulos mencionados na visita pastoral de 1753 podem ser os laterais da nave. O *Inventário nacional de bens móveis e integrados* (1993) data esses retábulos simplesmente como do “século XVIII”, indicando todos os outros, inclusive o mor, como de “fins do século XVIII ou início do XIX”⁶⁸.

Acreditamos que o conjunto retabular da Matriz de Prados seja, em termos formais, um elo importante para a compreensão da gênese tipológica dos retábulos Vertentes-Sul de Minas.

⁶⁴ OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. II, p.142, nota 42.

⁶⁵ Conforme menção de VALE, 1985, p. 251. A primeira imagem encontra-se hoje na mesma matriz e a segunda na igreja de N. S. do Rosário de Prados.

⁶⁶ VALE, 1985, p. 250 e 336.

⁶⁷ VALE, 1985, p. 246-247.

⁶⁸ **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. Módulo 4. Região do Campo das Vertentes. Prados, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Belo Horizonte, 1993.



A presença de Manoel João Pereira nas obras dessa matriz em torno de 1780 e seu possível vínculo com Luiz Pinheiro e seu círculo (Antônio Martins e Rodrigues Coelho) nos leva novamente a considerar os modelos formais que esse grupo conheceu quando de sua atuação em Congonhas, na igreja do Bom Jesus de Matosinhos, notavelmente o modelo dos já mencionados retábulos colaterais, de Félix Teixeira (fig.75). Os retábulos colaterais da matriz de Prados retomam claramente esse modelo (fig.25), assim como os colaterais do Rosário de São João (fig.76) e os colaterais de São Gonçalo do Brumado, Caburu (fig.26); todos nos sugerem essa mesma filiação.

137



[Fig.75] Jerônimo Félix Teixeira. Retábulo colateral lado epístola da igreja do santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo (1765-1769); crédito: <https://cronicasmacaenses.com/2013/04/06/santuário-do-bom-jesus-do-matosinhos-congonhas-minas-gerais-brasil/>

[Fig.76] Retábulo colateral lado epístola da igreja do Rosário de São João del-Rei. Crédito: Letícia M. Andrade.

Trata-se, precisamente, de exemplares integrantes da segunda tipologia de retábulos colaterais já descrita na primeira parte deste artigo: retábulos inseridos no ângulo de 90° formado pelo arco cruzeiro com a parede da nave, nos quais a ondulação das mísulas das aletas que ladeiam as pilastras e quartelões se delinea perfeitamente contra a parede de fundo, destacando-se o seu volume. Em Congonhas e no Rosário de São



João, contudo, as pesadas mísulas descem pelas laterais até a linha de socos apainelados que ladeiam os sacrários, o que não ocorre em Prados, nem no Caburu e tampouco nos exemplares mais recentes. Outro elemento marcante desse conjunto é o frontão triangular acinturado, dotado de tarja central e delimitado na porção superior por uma moldura de contorno mistilínea coroada por um penacho. Note-se ainda a presença de pares de anjos de corpo inteiro sobre as volutas ornamentais que continuam verticalmente esses quartelões e aletas externos, à exceção do Caburu. No Caburu, contudo, os anjos de corpo inteiro aparecem no coroamento do retábulo-mor e sua tipologia pode ser aproximada dos da matriz de Prados, o que poderia indicar uma mesma autoria.

Ressaltamos aqui que os altares colaterais do Rosário de São João e os da matriz de Prados são obras de alto nível de concepção e execução. A propósito dos primeiros, Myriam Oliveira menciona esses retábulos como sendo de “excelente talha” e destaca a superior qualidade dos anjos que ali figuram⁶⁹, levando-a a acreditar que o autor da talha dos colaterais não seja o mesmo autor da talha do altar-mor, trate-se ou não de Luiz Pinheiro. O cotejamento das figuras que compõem o conjunto confirma plenamente a afirmação da autora. Para nós, o fato dos colaterais do Rosário se mostrarem em termos tipológicos próximos do modelo de Félix Teixeira em Matosinhos, nos sugere que eles se coloquem na precedência temporal dos colaterais de Prados e que foram trabalhados contemporaneamente ao retábulo-mor por um entalhador que conhecia Matosinhos, provavelmente alguém do círculo de Luiz Pinheiro (ou de Rodrigues Coelho), donde voltamos ao incorpóreo Antônio Martins ou a Manuel João Pereira. De todo modo, os colaterais do Rosário, juntamente com o mor e os mores da São Francisco e do Carmo devem ser os pontos de partida para o desenvolvimento do estilo Vertentes-sul de Minas.

⁶⁹ OLIVEIRA / SANTOS FILHO, 2010, vol. I, p. 149; vol. 2, p. 33.

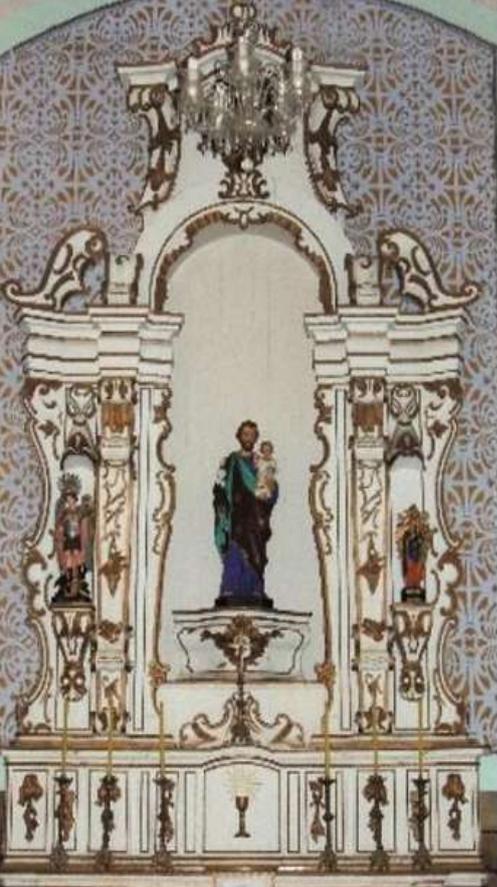


Outros retábulos presentes no contexto Vertentes-Sul de Minas podem ser vinculados a essa tipologia que consideramos inicial e modelar (figs.77 a 79). No entanto, estes se apresentam como reinterpretações populares e periféricas, já mais distanciadas temporalmente de seus protótipos.

Em torno de Joaquim José da Natividade

Uma vez apresentadas as características morfológicas dos retábulos do grupo Vertentes-Sul de Minas e interrogadas algumas das possibilidades de ascendência sobre a gênese de sua tipologia, passamos agora à abordagem de um grupo ainda mais reduzido de retábulos que compõem esse grupo sul-mineiro. São conjuntos estilisticamente muito próximos e que têm em comum o fato de se situarem em edificações onde trabalhou contemporaneamente – em atuação documentada ou suposta – em obras de pintura de forros ou policromia de retábulos e imagens o pintor Joaquim José da Natividade (Sabará, c. 1769-1771⁷⁰-Baependi, 1841). São estes os conjuntos referidos: capela do Espírito Santo, hoje em S. João del-Rei; S. Miguel, do Cajuru; N. S. da Conceição, de Conceição da Barra; N. S. do Rosário, de Lavras; N. S. da Conceição, de Carrancas; São Tomé, de S. Tomé das Letras; N. S. de Montserrat, de Baependi e Bom Jesus do Livramento, de Liberdade.

⁷⁰Para a data e local de nascimento de Natividade, veja-se SANTOS FILHO, Olinto R. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. *Revista Barroco* 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do barroco mineiro, 2012/2013, p. 243; AZEVEDO, 2014, p. 84 e SILVA, Kellen C. **O caminho das flores. Estudo iconológico sobre a “escola de artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda. Minas Gerais (c.1785-c.1841).** Tese de doutorado apresentada à FAFICH-UFMG, 2018, p. 137 e nota 280.



[Fig.77] Retábulo colateral da matriz de N. S. da Penha de França, de Resende Costa (crédito: Letícia M. Andrade)



[Fig.78] Retábulo colateral lado evangelho da igreja de Santa Rita, de Santa Rita de Ibitipoca (crédito: Lucas Rodrigues)



[Fig.79] Retábulo colateral lado evangelho da igreja de São João Evangelista de Tiradentes (crédito: Letícia M. Andrade)

Esses oito grupos de retábulos apresentam uma tipologia arquitetônica bastante coerente, de modo que podemos afirmar uma procedência comum. A mesma procedência tem certamente os conjuntos de N. S. da Glória, de Caranaíba; N. S. da Conceição, da Capela do Saco, N. S. do Rosário, de Piedade do Rio Grande e N. S. do Porto da Eterna Salvação, de Andrelândia, onde, entretanto, à exceção desta última, ainda não se cogitou a atuação de Natividade⁷¹. Uma única obra de pintura, no entanto, pode ser atribuída com segurança a esse pintor: a da matriz de São Tomé das Letras, cuja autografia foi identificada por Myriam Oliveira em uma referência do *Almanak Sul-Mineiro para 1884*⁷². As demais obras de pintura têm a autoria atribuída a Natividade por meio de confronto estilístico com a composição de São Tomé. As atribuições das pinturas de S. Miguel do Cajuru e Conceição da Barra⁷³ foram feitas

⁷¹ A matriz de Andrelândia, originalmente dedicada à N. S. da Conceição do Porto do Turvo, é referida por Frei Dom José da Santíssima Trindade, quando de sua visita em 1824, como tendo os retábulos acabados, pintados e dourados e a capela-mor coberta por pintura. SANTÍSSIMA TRINDADE, 1998, p. 203.

⁷² OLIVEIRA, Myriam A. R. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. In: ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco, teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 481.

⁷³ A pintura da matriz de N. S. da Conceição da Barra de Minas foi vendida na ocasião de sua restauração e encontra-se em local desconhecido.



igualmente por Myriam Oliveira⁷⁴; as demais foram sugeridas pelo restaurador Carlos M. de Araújo⁷⁵ e foram acolhidas por outros pesquisadores⁷⁶.

Joaquim José da Natividade aparece na historiografia da arte mineira pelas mãos de Judith Martins em 1974⁷⁷. Seguindo-se à obra de Martins, vieram os trabalhos de Myriam Oliveira⁷⁸, Olinto R. Santos Filho⁷⁹ e Carlos M. Araújo⁸⁰, que abriram o caminho para novas pesquisas, com destaque para as de Maria C. N. Azevedo⁸¹ e Kellen C. Silva⁸².

Judith Martins aponta Natividade entre 1785 e 1790 atuando em pequenos trabalhos no santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas. O pintor, nascido em Sabará, havia percorrido um caminho em direção ao sul e só poderia ser um aprendiz, com cerca de 15 anos de idade, quando recebeu pagamento por “pintar hua caixinha” e depois, em 1790, em torno dos 20 anos, “por encarnar a Imagem de S. Franc.^{o83}”. De acordo com Santos Filho, a “caixinha” deveria corresponder a um oratório de esmoler⁸⁴.

⁷⁴ OLIVEIRA, 1997, p. 480-481.

⁷⁵ ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária dos campos das Vertentes e Sul de Minas. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, n. 1, 2001, p. 103.

⁷⁶ SANTOS FILHO, 2012/2013; AZEVEDO, 2014; SILVA, 2018.

⁷⁷ MARTINS, 1974, vol. II, p. 67.

⁷⁸ OLIVEIRA, Myriam A. R. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. **Revista Barroco**, n. 12. Belo Horizonte: 1982/1983, p. 176-177; OLIVEIRA, 2003, p. 288-289.

⁷⁹ SANTOS FILHO, Olinto R. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro, in ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988; 2012/2013, p. 243-256.

⁸⁰ ARAÚJO, Carlos Magno. Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, vol. 6, 1988, p. 85-89; **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia apresentada à Escola de Belas Artes – UFMG, 2007.

⁸¹ AZEVEDO, 2014.

⁸² SILVA, 2018.

⁸³ MARTINS, 1974, vol. II, p. 67. A documentação primária que informa essa notícia é o Livro I (1757-1825), de Despesas do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, fls. 17 e 22. A referida imagem de São Francisco de Paula seria a mesma ainda presente na referida igreja, segundo SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 243 e 248.

⁸⁴ SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 243.



A partir desses dados e sobretudo do testamento do mestre pintor João Nepomuceno Correia e Castro, realizador de grande obra pictórica na igreja do mesmo santuário, entende-se que Natividade foi seu aprendiz⁸⁵ e, portanto, a influência desse mestre sobre sua formação e obra deve ter sido considerável. Mais recentemente, Kellen Silva e Hudson Martins indicam a possibilidade de Natividade, mais que aprendiz, ter sido um colaborador de Nepomuceno⁸⁶. Não nos deteremos na análise das questões de influência estilística entre as obras dos dois pintores, nem da atuação de Natividade propriamente como pintor, uma vez que o ponto central deste trabalho é o estudo das obras retabulares e que outros pesquisadores já se debruçaram sobre o assunto. Trataremos, contudo, de sua pintura sempre com vistas a iluminar a possibilidade de sua atuação como projetista de retábulos.

Após a estadia no canteiro de Congonhas entre 1785 e 1790, Natividade está na Comarca do Serro Frio como tenente da Companhia do Primeiro Regimento de cavalaria de Milícias⁸⁷. Como observa Azevedo, sua inserção “nos quadros militares pode levantar a suposição do aprendizado das técnicas da pintura em perspectiva e o seu exercício em período posterior nas igrejas onde realizou pinturas de forro”⁸⁸. De toda forma, como artista já treinado, o pintor certamente teve a oportunidade de se confrontar com uma nova realidade e ampliar seu repertório de referências artísticas. Dentre as obras presentes nessa Comarca, é preciso mencionar, no âmbito da retabulística, o “elegante altar-mor de elaborada fatura”⁸⁹ da igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro (**fig.80**). Este, datado “das últimas décadas do século XVIII”, não possui

⁸⁵ OLIVEIRA, 1982/1983, p. 176; SANTOS FILHO, 1988, p. 103 e 2012/2013, p. 243 e 246; SILVA, 2018, p. 134, 165-170.

⁸⁶ SILVA, 2018, p. 135-137; MARTINS, Hudson L. M. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720-1830**. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, p. 226-227.

⁸⁷ SILVA, 2018, p. 168, nota 355.

⁸⁸ AZEVEDO, 2014, p. 95.

⁸⁹ MIRANDA, Selma M. **A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009, p. 71.



autoria confirmada, mas pode ser posto em relação estilística com as obras do entalhador Bartolomeu Pereira Diniz, atuante na região. Seu esquema arquitetônico espelha perfeitamente aquele desenvolvido nos retábulos-mores do grupo Vertentes-Sul de Minas, inclusive com o detalhe da solução do falso frontão, ou seja, o frontão criado por um lineamento de volutas ou elementos ornamentais.

Alguns anos depois, entre 1804 e 1805, Natividade encontra-se residindo em São João del-Rei⁹⁰, onde ainda é mencionado entre 1815 e 1819⁹¹. Em 1829 tem residência novamente atestada nessa cidade, numa casa que mais tarde, entre 1830 e 1836, aparece alugada⁹². Por fim, em 1841, seu atestado de óbito é expedido na Vila de Santa Maria de Baependi, na região sul-mineira, onde falece em torno dos 72 anos de idade⁹³. Essa variedade geográfica atestada pelos registros oficiais indica, por si, os deslocamentos do pintor enquanto a presença de suas obras em vários templos da região contribui para a ideia de uma itinerância de sua oficina.

Nos oito templos que mencionamos no início deste tópico, constituintes do núcleo mais coeso do conjunto de retábulos Vertentes-Sul de Minas, o pintor Natividade é visto em realizações de natureza e



[Fig.80] Retábulo-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, Serro. Final do século XVIII. Créditos: *Creative Commons*.

⁹⁰ SILVA, 2018, p. 168, nota 355, esclarece a proveniência dessa notícia. Trata-se de uma carta, datada de 19/02;1805, de Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo, governador de Minas, informando a dispensa do oficial de sua patente, por motivo de ausência no Serro: Instituto de investigação científica tropical, Arquivo Histórico Ultramarino: Minas Gerais, caixa 174, doc. 45, emissão: ano: 1805, mês: 2, dia: 19, local: Vila Rica.

⁹¹ Ocasão em que é mencionado em documento relativo ao caso de adultério de sua filha, Jesuína Honória de Jesus: Auto de Querrela de Casemiro José da Silva Flores contra sua mulher Jesuína Honória Flores. Livro de Autos de Querrelas, n.4, 1811-1823, fls.42, São João del-Rei, Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN /MG. O documento foi trazido à luz por SANTOS FILHO, 1988, p. 103.

⁹² SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 244 e 255, nota 4. O autor extrai as informações do livro de registro de lançamentos de impostos das Décimas Urbanas da Vila de São João del-Rei. n° 1, 1826, f. 31; n° 2, 1827; n° 3, 1828, f. 32; n° 4, 1830-31, f. 32; n° 6 f. 25; n° 5, 1835, f. 36; n° 8, 1836, f. 36.

⁹³ AZEVEDO, 2014, p. 84; SILVA, 2018, p. 162.



importância bastante variável, que vão desde a grande pintura arquitetônica e ilusionista de forros, à policromia de retábulos, à ornamentação de interiores de camarins e, por fim, à policromia de imagens⁹⁴. O vasto leque de suas atividades o coloca, desta forma, em estreito vínculo com a produção de escultura e talha. Tal amplitude de atuação de artífices mineiros não é estranha e pode bem ser exemplificada pela figura do pintor Manoel da Costa Ataíde⁹⁵.

A ênfase na ideia de uma atuação continuada desse pintor dentro de um conjunto de templos espalhados pelas Vertentes e Sul de Minas cuja retablistica é coerente entrou para a historiografia da arte regional através do texto que o restaurador Carlos Magno Araújo publica na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei em 1988⁹⁶. Em 1990, após mencionar esse restaurador, mas não a fonte exata, Gaio Sobrinho retoma a questão, agora com ênfase na ideia de uma ‘integração’ de pintura e escultura. Ele nos diz:

“Ao que tudo indica, [Natividade] liderou, posteriormente, ele próprio, uma equipe ou “oficina” de artistas composta de projetista, escultor, entalhador, pintor etc., que empreitou a construção das igrejas irmãs de Conceição da Barra, São Tomé das Letras, Carrancas, Andrelândia, Capela do Espírito Santo (em São Vicente) e São Miguel do Cajuru, entre o final do século XVIII e inícios do XIX. Existem nessas igrejas, todas pertencentes a uma mesma região, suficientes indícios, visto que desfalecem os documentos escritos (...) para se concluir sobre o trabalho integrado entre escultor e pintor, além de características sobejas que as assemelham entre si, comprovando sua origem comum”⁹⁷.

⁹⁴ Devido à extensão deste trabalho, trataremos da análise da escultura, da policromia da talha e da pintura de forros em cada um dos oito templos do grupo Vertentes-Sul de Minas onde é suposta a atuação do artista em uma próxima ocasião. Uma publicação relativa à produção artística da antiga Comarca do Rio das Mortes no período rococó está em preparo e incluirá a análise detalhada de cada um desses conjuntos. Por outro lado, tratamos da questão específica de um deles em ANDRADE, L. M. Considerações sobre as obras de talha e pintura na igreja do Rosário, antiga matriz de Sant’Ana das Lavras do Funil. **Revista do Patrimônio Cultural de Lavras**, ano I, n.1, 2020, p. 21-44.

⁹⁵ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa. **Atas do I Encontro de Pesquisa em História da arte – IFCH/Unicamp**. Campinas, 2005, p. 209.

⁹⁶ ARAÚJO, 1988, p. 85-89.

⁹⁷ GAIO SOBRINHO, Antônio. **Memórias de Conceição da Barra de Minas**. São João del-Rei, 1990, p. 45.



O desconhecimento de documentação primária ou secundária que aponte, num conjunto tão amplo de templos, sugestões de nomes de artífices para as obras de talha retabular, nos leva a corroborar a ideia original de Araújo, conhecedor prático das obras que, ao longo de sua atividade como restaurador, percebeu

“grande semelhança nos partidos dos templos bem como nos riscos dos retábulos, cuja talha se apresentava com a mesma volumetria e repetição de elementos. Tamanha afinidade entre esses templos nos fez indagar a possibilidade da existência de uma escola, ligada ao nome de Joaquim José da Natividade que, aglutinando mestre de obras, pintores e entalhadores, erigiram muitos monumentos nessa região”⁹⁸.

145

Mais tarde, Olinto Santos Filho, ao mencionar o trecho acima transcrito, acrescenta: “outra hipótese levantada por Carlos Magno é de que os projetos de retábulos das igrejas onde Natividade pintou os forros possam ser de sua autoria”⁹⁹. Maria C. Azevedo, por sua vez, corrobora a ideia de uma “oficina que acompanharia o artista e do desenvolvimento de uma escola regional”¹⁰⁰. Até o presente momento, é Natividade o único nome comum atuando nesse conjunto que percorre as Vertentes em direção ao Sul. Sua mobilidade pelo sul de Minas estaria associada a um processo continuado e crescente de urbanização da região¹⁰¹ principiado após a exaustão dos veios auríferos e a conseqüente diversificação da economia. Conhecidas as variadas datas em que o pintor é

⁹⁸ ARAÚJO, 2001, p. 103-104; AZEVEDO, 2014, p. 118.

⁹⁹ SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 253.

¹⁰⁰ AZEVEDO, 2014, p. 24, 82.

¹⁰¹ AZEVEDO, 2014, p. 82.



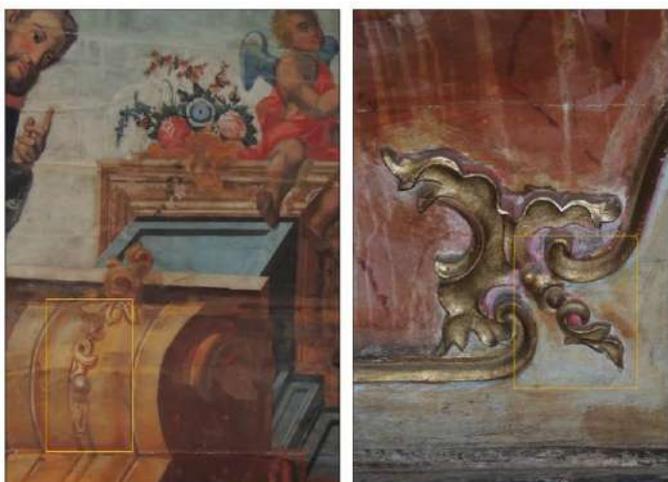
referenciado residindo em São João del-Rei, pode-se supor ainda que a cabeça da comarca fosse sua base e que ele se deslocasse com relativa facilidade dali para os demais pontos.

Como se disse acima, o fato de se encontrar nas Minas Gerais do período colonial um pintor fornecendo riscos arquitetônicos, seja de edificações ou de retábulos, não se constitui como novidade. O próprio Natividade, é sabido, executou o risco para um chafariz encomendado pela Câmara Municipal de São João del-Rei, pelo qual teria sido pago, em 1824¹⁰², a quantia de oito mil réis¹⁰³. Essa obra não chegou a ser identificada, pode mesmo nunca ter sido construída ou, ainda, ter desaparecido. Desta forma, fica claro que se Natividade foi capaz de realizar um projeto de obra arquitetônica pública para a Câmara municipal da cabeça da comarca, ele certamente poderia ter arrematado o fornecimento de riscos para retábulos e obras menores e privativas. Essa atuação múltipla estaria ainda mais facilitada em localidades periféricas, onde dificilmente se conseguiria controlar o exercício dos ofícios a fim de manter a atuação de cada oficial mecânico dentro dos limites de suas habilitações, evitando assim a sobreposições de tarefas.

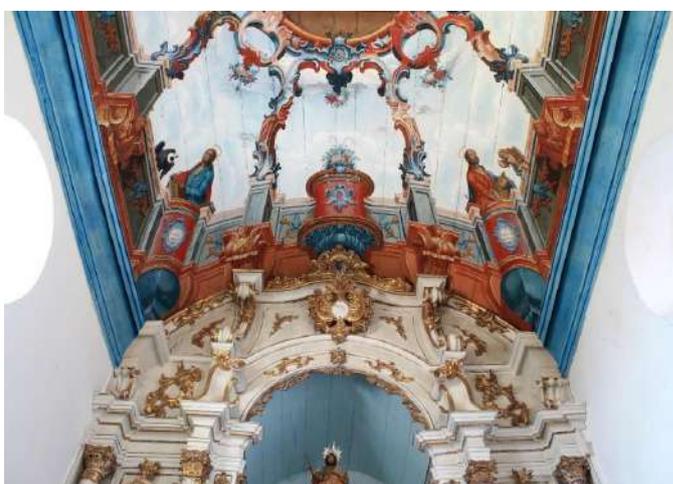
A favor dessa ideia de que Natividade seja a figura de projetista por trás da concepção integral da ornamentação desses templos estão a repetição de detalhes ornamentais da talha dos retábulos na arquitetura pintada nos forros (**figs. 81 e 82**) e, sobretudo, o cuidado com as soluções de continuidade visual entre as pinturas de perspectiva dos forros das capelas-mores e os retábulos adjacentes. Esse fato exige a habilidade de adaptação do desenho da perspectiva das pinturas segundo as dimensões físicas de cada capela-mor através da reelaboração dos cálculos. Dessa forma, o projetista faz nascer das extremidades superiores das linhas de contorno verticais dos frontões dos retábulos-mores as mísulas de sustentação das pilastras pintadas (**figs. 83 a 85**).

¹⁰² SANTOS FILHO, 2012/2013, p. 246, menciona o ano de 1812 para esse pagamento.

¹⁰³ CINTRA, 1982, vol. 2, p. 540.



[Figs. 81 e 82] Respectivamente: detalhe da ornamentação da arquitetura fingida no forro da capela-mor e detalhe da ornamentação entalhada no frontal do altar lateral lado epístola da Igreja de N. S. do Rosário. Créditos: Letícia M. Andrade



[Fig.83] Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da matriz de São Tomé, S. Tomé das Letras. Créditos: Letícia M. Andrade



[Fig.84] Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da matriz de N. S. da Conceição de Carrancas. Créditos: Letícia M. Andrade



[Fig. 85] Pintura do forro da capela-mor e corpo superior do retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Lavras. Créditos: Letícia M. Andrade



Tal recurso – definido pelo conceito de *bel composto* – fazia parte da estética barroca, que buscou a integração dos meios expressivos da arquitetura, escultura e pintura a fim de potencializar a retórica do discurso e maravilhar o espectador. Essa coincidência perfeita da arquitetura e ornamentos do retábulo com a pintura do forro não poderia ter sido feita sem um projeto cuidadoso. Isso denota o grau de habilidade e conhecimento técnico de Natividade. Observe-se, ainda, a propósito do domínio da técnica do desenho de perspectiva por esse pintor, a correta distribuição da projeção das sombras e a capacidade de adaptação do desenho às superfícies encurvadas dos forros em abóbada de berço.

A propósito do retábulo-mor de São Tomé das Letras, Luiz Krauss observa que “o risco e talvez a própria execução parecem ter sido realizados fora da igreja ou até mesmo para outro local”, uma vez que foi necessária “uma adaptação do retábulo sobre uma base de 86 cm para que pudesse se encaixar precisamente na altura do pé direito da capela-mor”¹⁰⁴ (fig.2). Essa afirmação corrobora a ideia da utilização de um mesmo risco para os retábulos do grupo sul-mineiro.

¹⁰⁴ KRAUSS, Luiz R. **A igreja matriz de São Thomé no contexto da história da arte colonial brasileira.** Monografia apresentada ao curso de pós-graduação lato sensu em Cultura e Arte barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2012, p. 149.



Para finalizar estas reflexões, precisamos dar esclarecimentos a propósito de outros dois entalhadores referidos pela historiografia em atuação em templos que compõem o núcleo coeso da tipologia Vertentes-Sul de Minas. O primeiro deles é José Maria da Silva, mencionado pela primeira vez por Judith Martins atuando como “louvado, juntamente com Francisco de Lima [Cerqueira] e Luiz Pinheiro de Sousa, para mestre do retábulo da capela-mor [da igreja de São Francisco de Assis]”¹⁰⁵. Seu nome ressurgiu em 2013, em um texto escrito por Moacyr Villela e publicado em formato digital dentro do sítio de genealogia denominado *Projeto Compartilhar*¹⁰⁶. Com base em documentação primária localizada no escritório do IPHAN de São João del-Rei, o autor vincula José Maria às obras de talha do Rosário de Lavras. Villela analisa dois inventários, datados de 1777 e 1784¹⁰⁷ e deles extrai que José Maria é um entalhador bracarense filho imigrado de outro entalhador, Jacinto da Silva, um nome vinculado à oficina do maior nome do rococó do Minho, André Soares.

Os documentos apresentam José Maria casado com Ana Maria de Jesus em 1781, residindo na capela da Madre de Deus, no entorno de São João del-Rei, com uma oficina em que mantinha como aprendizes dois primos órfãos de sua esposa. Em 1783 sua esposa falece, deixando duas meninas. No inventário de Ana Maria é então anexada uma procuração de punho de José Maria, pela qual ele trata da tutela e

¹⁰⁵ MARTINS, 1974, vol. II, p. 235.

¹⁰⁶ <http://www.projetoconpartilhar.org/Biografias/JoseMariadaSilvaMestreEntalhador.pdf>

¹⁰⁷ Inventário de Catarina Vitória da Assunção (tia da esposa de José Maria da Silva), 1777, arquivo IPHAN, São João del-Rei, caixa 567; e inventário de Anna Maria da Silva (esposa de José Maria), arquivo IPHAN, São João del-Rei, caixa 13.



administração dos bens das filhas, assinando-a assim: “Capella do Rozário das Lavras do Funil a 12 de julho de 1784. Jozé Maria da Silva”¹⁰⁸. Identificando a “Capella do Rozário das Lavras do Funil” com a atual igreja do Rosário da cidade de Lavras, Villela concluiu que o bracaraense seria o autor dos retábulos dessa igreja. A partir daí, tendo-se em vista que a obra de talha desse templo pertence ao coeso grupo que denominamos de estilo Vertentes-Sul de Minas, espalhou-se a ideia, rapidamente acolhida por diversos pesquisadores, de que José Maria da Silva, como suposto autor dos retábulos de Lavras seria também o autor da concepção formal dos retábulos do grupo.

No entanto, viemos afirmar a impossibilidade de se vincular o nome do bracaraense às obras da atual Rosário de Lavras com base no citado documento. Em primeiro lugar, nas Minas Gerais do século XVIII, o termo “capela” se alterna entre o léxico eclesiástico e o das taxonomias urbanas, substituindo perfeitamente a palavra ‘arraial’, “servindo para designar a maior parte das povoações”¹⁰⁹. É uma metonímia, onde a capela substitui o lugar. Depois, em 1784 não existia uma capela do Rosário nesse arraial. A capela do Rosário mencionada por frei Dom José da Santíssima Trindade em 1824 – “pequena e com alguma decência”¹¹⁰ – é aquela cuja construção foi empreendida pela irmandade que se constituiu apenas em 1810¹¹¹ e que acabou demolida em 1904¹¹². Por fim, o principal argumento que impede a identificação de José Maria da Silva como autor dos retábulos da atual igreja do Rosário de Lavras com base na referida procuração é que este templo em 1784 era a matriz dedicada à Sant’Ana e assim continuou a ser até 1917, quando um novo edifício foi construído, em estilo neogótico, o orago transferido e o

¹⁰⁸ Inventário de Anna Maria de Jesus, 1784, arquivo IPHAN - São João del-Rei, caixa 13.

¹⁰⁹ FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas del-Rei**: espaço e poder nas Minas setecentistas. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 84.

¹¹⁰ SANTÍSSIMA TRINDADE, 1998, p. 227.

¹¹¹ COSTA, Firmino. História de Lavras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, 1911, p. 135.

¹¹² NÉMETH-TORRES, Geovani. **História Geral de Lavras**. Vol. 1. Lavras: Geovani Németh-Torres, 2018, p. 272.



antigo templo rededicado à N. S. do Rosário. Portanto, os cinco retábulos de excelente talha que ali se encontram só passaram a integrar o patrimônio de um templo dedicado à N. S. do Rosário depois que a nova matriz foi construída.

Ademais, em 1784 existiam outras duas capelas dedicadas a N. S. do Rosário dentro na vasta área denominada pelo topônimo “das lavras do Funil”¹¹³: a da Cachoeira do Rio Grande (1737) – marco da povoação desse território¹¹⁴ – e a do Rosário dos Serranos (1781), mencionada como freguesia da matriz de Santana por Santíssima Trindade. Considerando suas datas de construção, é mais provável que José Maria da Silva tenha estado na dos Serranos¹¹⁵. Nenhuma obra de talha setecentista resistiu nesses templos, que foram demolidos ou reformados. Do que acima se expôs, ressaltamos, prova-se apenas que o documento de 1784 não se refere à matriz de Sant’Ana, atual igreja do Rosário, constatação que não exclui a possibilidade de ter sido o próprio José Maria o autor de seus retábulos. O fato de ter estado atuando na região nos permite essa consideração.

Contudo, não se conhece uma obra sequer de José Maria da Silva que pudesse nos servir de referência para um estudo comparativo de estilo a partir do qual novas hipóteses fossem elaboradas. A única fotografia do altar-mor da capela dos Serranos que conhecemos, de baixa resolução, não permite avançar maiores

¹¹³ Agradeço ao historiador Geovani Németh-Torres pela gentileza e prontidão em me esclarecer este ponto. O termo “do Funil” se deve ao desenho formado em Y pela confluência dos rios Grande, Capivari e das Mortes.

¹¹⁴ RESENDE, Maria T. **De Rosário de Lavras, Vila Coruja e Estação Francisco Sales a Itumirim**. 2017, p. 34.

¹¹⁵ A Capela do Rosário dos Serranos estaria hoje no território da atual Itumirim e foi destruída em 1963. Além das capelas mencionadas, havia uma terceira, a do Rosário do Capivari, mais tardia, de construção datada de 1801.



conclusões¹¹⁶: mostra um retábulo extremamente simples, com pouca volumetria e pintado de branco, sem qualquer entalhe de rocalhas nos registros superior e intermediário, com exceção da renda do camarim (a ornamentação rococó deveria ser pintada). O registro superior, pouco desenvolvido, evoca as soluções do estilo Vertentes-Sul de Minas adaptadas a capelas-mores de pé direito mais baixo, omitindo o frontão (solução que o aproxima do também destruído retábulo da capela-mor de Matosinhos de S. João del-Rei). Permanecem, contudo, o par de pilastras (aparentemente lisas), a ondulação do sacrário e o par dossel-capacete e peanha bojuda. De todo modo, José Maria da Silva trabalhou na região em um tempo que precede em aproximadamente 25 anos a atuação de Natividade.

O segundo entalhador mencionado é referido como “Macedo de Suaçu”, mencionado por Azevedo como tendo trabalhado ao lado de Natividade. A autora cita um documento no Arquivo da Cúria Diocesana da Campanha, onde se lê que em 1824 o altar-mor “foi indulgenciado com privilégio para 4 anos pelo Ordinário”¹¹⁷, época em que “dois homens habilíssimos moravam aqui [Baependi] então: “Natividade, encarnador, dourador e pintor, de S. João del-Rei, e Macedo, entalhador, de Suassuhy”¹¹⁸. A recente pesquisa de Thales Gayean revelou o nome de José Pereira de Macedo, “entalhador, alferes da 1ª Companhia da Vila de Areias”, nascido em Minas Gerais em 1790¹¹⁹. Areias, no estado de São Paulo, era um ponto de fácil acesso para o sul de Minas e o Campo das Vertentes. Gayean apoia-se nas pesquisas de Mateus Rosada, que reúne um grupo de retábulos paulistas sob uma mesma tipologia que denomina “grupo de Areias”, a partir dos retábulos da matriz de Santana de Areias, cuja proximidade estilística com a tipologia

¹¹⁶ Conhecemos o retábulo-mor dessa capela através de uma fotografia do acervo da família de Zenóbia Teixeira de Resende, que nos foi gentilmente enviada pelo historiador Geovani Neméth-Torres, a quem agradecemos.

¹¹⁷ AZEVEDO, 2014, p. 135.

¹¹⁸ ACDC, livro Tombo n.1 da paróquia de Santa Maria de Baependi, 1899, f.4.

¹¹⁹ GAYEN, Thales. **A talha da matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá: o Rococó carioca no Vale do Paraíba paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018, p. 63.



Vertentes-Sul de Minas é evidente¹²⁰. Rosada, por sua vez, cita as obras das matrizes de São Tomé das Letras e de Baependi.

Dos diversos autores que discorreram sobre a itinerância de Joaquim José da Natividade desde o Campo das Vertentes até o sul de Minas, Santos Filho (2012/2013), Azevedo (2014) e Silva (2018) concordam com o fato de ter sido a matriz de Baependi o último local de atividade documentada de Natividade, que vem a falecer naquela cidade em 1841. Em se considerando que a fatura do entalhe do altar-mor da matriz de Baependi é diversa, mais filigranada e delicada nos pormenores ornamentais do que nos demais retábulos deste templo (sugerindo uma atuação em tempos diversos¹²¹) e também em relação à dos outros templos, como o de Lavras, onde o mesmo modelo formal foi empregado, e que faturas bastante diferenciadas são observadas ainda em São Tomé das Letras, São Miguel do Cajuru e Liberdade, podemos supor que quem quer que estivesse à frente dessa oficina itinerante, empregou ao longo do tempo diferentes entalhadores à medida de suas necessidades, o que pode ter sido o caso de Macedo. Assim, acreditamos que José Pereira de Macedo, entalhador naquela vila em 1822, possa ser o mesmo sujeito mencionado nos documentos de Campanha trabalhando ao lado de Natividade em 1824.

Concluimos então reafirmando nossa crença na ideia de que Natividade, artista de grande talento e

¹²⁰ ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação**. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo. 2016, p. 210-212.

¹²¹ Isso se comprovaria pelo documento indicado por AZEVEDO, 2014, p. 107, que faz recuar a datação do retábulo da Piedade a, pelo menos, 1808.



cidadão hábil no manejo das redes de sociabilidade¹²², possa ter sido o líder de uma oficina de artífices que atuou de forma itinerante entre o Campo das Vertentes e o Sul de Minas no primeiro quartel do século XIX, aproximadamente entre 1804/1805, data em que é referenciado pela primeira vez em São João del-Rei e c. 1824, quando é mencionado em relação ao altar-mor de Baependi. Entendemos que ele deve ter se mantido longamente sediado na vila de São João del-Rei e se deslocado pela região à medida do surgimento dos novos trabalhos. Acreditamos ainda que devesse orquestrar uma oficina composta de artífices com as mais variadas atribuições, incluindo a talha, a pintura, a policromia e o douramento, que podia mobilizar e deslocar igualmente à mercê da ocorrência de novos contratos, ou subcontratar mão de obra local, quando possível e necessário. De toda forma, a indiscutível homogeneidade estilística na ornamentação interna dos templos aqui discutidos aponta para uma matriz comum que teve a capacidade do agenciamento de encomendas e da organização do trabalho, acabando por monopolizar a produção dessa nuance do rococó que ora denominamos estilo Vertentes-Sul de Minas.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Luís de Melo. **Igrejas de São João del Rei**. Petrópolis: Editora Vozes, 1963.

ANDRADE, Letícia Martins de. Considerações sobre as obras de talha e pintura na igreja do Rosário, antiga matriz de Sant'Ana das Lavras do Funil. **Revista do Patrimônio Cultural de Lavras**, ano I, n.1, 2020, p. 21-44.

ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária dos campos das Vertentes e Sul de Minas. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, n. 1, 2001.

¹²² Tanto o trabalho de SILVA (2018) quanto o de AZEVEDO (2014) exploram, com diferentes abordagens, os aspectos sociais que, somados ao talento artístico, levaram à consolidação da carreira desse artista.



ARAÚJO, Carlos Magno. Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na região do Campo das Vertentes. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, vol. 6, p. 85-89, 1988.

ARAÚJO, Carlos Magno. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia apresentada à Escola de Belas Artes – UFMG, 2007.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa. **Atas do I Encontro de Pesquisa em História da arte – IFCH/Unicamp**. Campinas, 2005, p. 202-209.

AZEVEDO, Maria Cristina Neves. **Arte sacra e distinção social: Joaquim José da Natividade no sul de Minas Gerais na primeira metade do século XIX**. Dissertação de mestrado em História, PUC-Rio, 2014.

155 BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. 2 vol. Rio de Janeiro: Record, 1983 [1956].

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa”, in **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 15, 1951.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. “O Aleijadinho. Esboço biográfico”, in **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano 1, janeiro-março de 1896. Disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1037.pdf

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

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. **Circuito do Ouro – Campo das Vertentes: Atlas dos monumentos históricos e artísticos de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1981.

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



COELHO, Beatriz; QUITES, Maria R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino traço, 2014, p. 152.

COSTA, Firmino. História de Lavras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, 1911.

DEL NEGRO, Carlos. **Escultura ornamental barroca do Brasil. Portadas de igrejas de Minas Gerais**. 2 vol. Belo Horizonte, 1967.

FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas del-Rei: espaço e poder nas Minas setecentistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KIMBALL, Fiske. The Creation of Rococo. **Journal of the Warburg and Courtald Institutes**, vol. 4, n. 3-4, 1941, p. 119-123.

KRAUSS, Luiz R. **A igreja matriz de São Thomé no contexto da história da arte colonial brasileira**. Monografia apresentada ao curso de pós-graduação lato sensu em Cultura e Arte barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2012.

GAIO SOBRINHO, Antônio. **Memórias de Conceição da Barra de Minas**. São João del-Rei, 1990.

GATTI PERER, M. L. Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano. **Arte Lombarda**. N. 42/43, 1975, p. 11-66.

GAYEAN, Thales V. **A talha da matriz de Santo Antônio de Guaratinguetá: o Rococó carioca no Vale do Paraíba paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

GUIMARÃES, Geraldo. **São João del-Rei – século XVIII – história sumária**. São João del-Rei: edição do autor, 1996.

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Módulo 4. Região do Campo das Vertentes. Prados, Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Belo Horizonte, 1993.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. Information artistique et “mass-media” au XVIIIe siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. **Bracara Augusta**, Braga, 27 (76), 1973, p. 412-445.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720-1830**. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Judith. **Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2 vol.



MEYER, Franz S. **A Handbook of Ornament**. Nova York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900.

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

NÉMETH-TORRES, Geovani. **História Geral de Lavras**. Vol. 1. Lavras: Geovani Németh-Torres, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. Francisco Vieira Servas. Um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In CUNHA, Edite P. | SCHETTINO, Patrícia T. J. (org.). *In: As Geraes de Servas*. Belo Horizonte: UFMG | PROEX, 2014, p. 63-96.

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

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo rococó. **Revista Barroco**, n. 12. Belo Horizonte: 1982/1983, p. 171-184, republicado em ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco, teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 444-489.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais. *In: História de Minas Gerais – as Minas setecentistas*, vol. 2, p. 365-381.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de / SANTOS FILHO, Olinto R. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. 2 vol. Brasília: IPHAN-Monumenta, 2010.

PEDROSA, Aziz José. O. **A produção da talha joanina na capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas**. Tese de doutorado apresentada à Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum**. Pars Prima. Roma, 1693. Disponível em <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-4098>

RESENDE, Maria T. **De Rosário de Lavras, Vila Coruja e Estação Francisco Sales a Itumirim**. 2017.



RIEGL, Aloïs. **Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation.** Tours: Hazan, 2002.

RODRIGUES, José C. Meneses. **Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (sécs. XVII a XIX). Do maneirismo ao neoclássico.** Tese de doutorado em História da arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 3 vol.

ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação.** Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo. 2016.

SANTÍSSIMA TRINDADE, Frei Dom José; POLITO, Ronald. **Visitas Pastorais de Frei Dom José da Santíssima Trindade – 1821-1825.** Belo Horizonte Fundação João Pinheiro / IEPHA, 1998.

SANTOS FILHO, Olinto R. Características específicas e escultores identificados. *In*: COELHO, Beatriz. **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Edusp, 2005, p. 123-232.

SANTOS FILHO, Olinto R. Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro. **Revista Barroco** 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do barroco mineiro, 2012/2013, p. 243-256.

SANTOS FILHO, Olinto R. Pintores mulatos do ciclo rococó mineiro. *In*: ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.** São Paulo: Tenenge, 1988.

SERLIO, Sebastiano. **Tercero Libro de Architectura**, 1552. Disponível em <https://books.google.com.br/>

SILVA, Kellen C. **O caminho das flores. Estudo iconológico sobre a “escola de artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda. Minas Gerais (c.1785-c.1841).** Tese de doutorado apresentada à FAFICH-UFMG, 2018.

SILVA, Mateus Alves. **O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais.** Dissertação de mestrado apresentada à FAFICH-UFMG, 2013.

SMITH, Robert. **A talha em Portugal.** Lisboa: Horizonte, 1962.

VALE, Dario C. **Memória histórica de Prados.** Belo Horizonte, 1985.

VASCONCELOS, Flório. Cinco desenho de talha doirada. **Lucerna.** Porto: 1984, p. 387-395.

VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João del-Rei.** Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1953.



VILLELA, Moacyr. **José Maria da Silva mestre entalhador** – Projeto compartilhar, disponível em <http://www.projetocompartilhar.org/Biografias/JoseMariadaSilvaMestreEntalhador.pdf>

Artigo enviado em: 05/03/20

Artigo aprovado em: 21/08/20



Uma oficina nos primórdios de Minas Gerais: a produção artística do Mestre de Cachoeira | *Alex Fernandes Bohrer*¹

Resumo: O estudo das oficinas ou escolas de talha de Minas Gerais é uma seara ainda por se desvendar. Esses canteiros de ofício, detectáveis desde o início do século XVIII, mereceram poucos trabalhos objetivos ou exclusivos. Nesse artigo, propomos a abordagem de uma dessas oficinas, cuja existência constatamos em nossa tese de doutorado e que julgamos agora ser o primeiro grande movimento a deixar indelevelmente sua marca estilística na antiga capitania.

160

Abstract: The study of carving studios or schools in Minas Gerais is a field yet to be unveiled. These craft beds, detectable since the beginning of the 18th century, deserved few objective or exclusive works. In this article we propose the approach of one of these studios, whose existence we verified in our doctoral thesis and which we now believe to be the first major movement to leave its stylistic mark indelibly in the old captaincy.

¹ Alex Fernandes Bohrer possui licenciatura e bacharelado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, mestrado e doutorado em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi historiador da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, produzindo uma série de textos sobre a história deste sítio, importante Patrimônio da Humanidade (UNESCO). Foi membro titular do Conselho de Patrimônio e do Conselho de Turismo de Ouro Preto. Foi professor da FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto), onde lecionou as disciplinas História da Arte, Iconografia Cristã e Barroco Mineiro. É fundador e coordenador do NEALUMI (Núcleo de Estudos da Arte Luso Mineira). Atualmente é Professor Efetivo do IFMG (Instituto Federal de Minas Gerais), onde leciona as disciplinas História, História da Arte, Estética e Iconografia e Simbologia. Entre outras obras, é autor do livro “*O Discurso da Imagem - Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*”, pela Lisbon International Press. E-mail: alex.bohrer@ifmg.edu.br



Existência e circulação das oficinas

Cenário pouco estudado da História da Arte em Minas, o primeiro quartel do século XVIII representa um momento crucial no desenvolvimento da capitania. Data dessa época a construção das primeiras capelas e matrizes, desde o sul até as lavras do Fanado, ao norte. A quantidade de edifícios e de obras plásticas remanescentes é tão grande que podemos intuir algumas oficinas ou ‘escolas’ circulantes. Em determinados exemplos percebemos, após apreciação estilística, a existência de mestres regionais trabalhando em mais de um monumento; em outros casos, como dito, trata-se de uma ‘escola’, de uma forma de fazer que, aos poucos, foi se tornando característica em certos lugares, como adaptações regionais de modismos portugueses.

161

Podemos fixar a primeira dessas escolas no norte de Minas, principalmente nas igrejas de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Santa Cruz e Rosário de Chapada do Norte, Rosário de Minas Novas e São José de Itapanhoacanga. Esses retábulos caracterizam-se pela utilização de espiras lisas, decoradas ou não com motivos pictóricos. As partes entalhadas se circunscrevem às mísulas, capitéis, medalhões ou aduelas. Tãmanha é a simplicidade que se torna difícil precisar se uma oficina específica circulou nesse território, já que não há respaldo estilístico. Em todo o norte e Vale do Jequitinhonha a única peça mais complexa, que apresenta profusa talha dourada, é aquela inserida na Catedral de Diamantina (esse exemplar não tem paralelo na região, nem conseguimos identificar semelhanças entre essa fatura com oficinas de outras comarcas).

Mais ao sul é possível também identificar um modismo assinalado pelo uso das espiras lisas, do qual citamos como representantes: o retábulo-mor e os dois do cruzeiro da Matriz de Raposos, a Capela de Santo Amaro do Bota Fogo (Ouro Preto), os



retábulos do Carmo e do Amparo da Matriz de Sabará, a Igreja do Rosário de Acuruí (Itabirito) e a Igreja de Piedade do Paraopeba. Temos aqui as mesmas dificuldades em identificar mestres específicos, tal a simplicidade da fatura.

As primeiras oficinas mais elaboradas e que, por isso mesmo, nos possibilitaram aventar a hipótese de escultores itinerantes, aparecem no Alto Rio das Velhas. Na Matriz de São Bartolomeu é presumível a existência de duas: uma que atuou no lado do evangelho e outra, no lado epístola. Essa oficina da epístola é, ao que parece, a mesma das três peças da nave de Glaura. Entalhador diferente parece ter trabalhado no retábulo hoje inserido na Capela das Mercês de São Bartolomeu e outros, nos fragmentos existentes na capela-mor de Glaura.

162

Na região de Sabará e Cachoeira do Campo temos as oficinas mais complexas e, analisando essa talha com minúcia, pudemos conjeturar a existência de duas principais: uma que atuou na Matriz de Nazaré (no mor e nos altares do cruzeiro), no Rosário de Caeté (nos nichos centrais dos altares laterais), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia), nos pedaços da Penha de Caeté, no Ó de Sabará e na sacristia e medalhão do coro da Matriz de Sabará (sobre esse mestre falaremos adiante com mais minúcia); outra, no mor da Matriz da Conceição e no mor de Santo Antônio de Pompéu.

Em Cachoeira esteve também o único mestre cujo nome é possível saber. São da mesma fatura os



retábulos de Nossa Senhora do Rosário e São Miguel da Matriz de Nazaré, obras de Manoel de Matos.

Para a Matriz de Itabirito foram aventadas duas oficinas: uma no mor e no lateral de São Miguel (que, provavelmente, é o mesmo escultor dos atlantes de Acuruí e do Santo Antônio de Furquim) e outra no Carmo e no Santíssimo (este é talvez o mesmo escultor do Bom Jesus da Matriz de Monsenhor Horta). Esses são os únicos casos que sugerimos mestres circulando em territórios distintos, já que Itabirito e Acuruí se encontram no Vale do Rio das Velhas e Furquim e Monsenhor Horta, no Vale do Rio Doce.

Ainda na região do Velhas, existem os pequenos retábulos de Amarantina, obras de outras oficinas, mas, ao que parece, profundamente remodelados.

163

No Vale do Rio Doce percebemos algumas oficinas que, com raras exceções, pouco circularam ou atuaram (deixando, cada uma, escassas peças remanescentes). Somente duas dessas oficinas, já citadas acima, parecem ter tido uma movimentação geográfica de mais longo alcance: a de Itabirito, Acuruí e Furquim e a de Itabirito e Monsenhor Horta. Talvez haja outra passível de ser rastreada, todavia suas peças estão em péssimo estado, o que dificulta qualquer abordagem mais criteriosa: trata-se do escultor que parece ter circulado em Ribeirão do Carmo (retábulos do cruzeiro), em Furquim (Rosário e mor) e em Santana de Mariana (no mor). Também, entre essas estruturas, não podemos deixar de mencionar o mestre que atuou nos exemplares de São José de Ouro Preto.

Foi mais comum as igrejas dessa região apresentarem, ao contrário daquelas do Velhas, uma oficina para cada retábulo, sem que conseguíssemos identificá-las em outros lugares. Podemos citar como peças de um único escultor/oficina, sem repetição em outros monumentos: o mor da Sé de Mariana, o de São João Evangelista da mesma Sé, o mor de Camargos, o Sagrado Coração de Jesus de



Camargos, o de Nossa Senhora do Rosário de Passagem de Mariana e o de São Domingos de Barão de Cocais.

Duas oficinas no Rio das Velhas: O Mestre de Cachoeira e Manoel de Matos

Poderíamos nos aprofundar em qualquer uma das oficinas citadas, mas iremos privilegiar aquelas identificadas na Matriz de Cachoeira do Campo por essa igreja possuir documentos remanescentes e pela importância de sua talha que, pelo que pudemos perceber, reaparece em vários lugares, como Sabará, Pompéu e Caeté. Resolvemos alcunhar um desses escultores como Mestre de Cachoeira, já que se trata de artista anônimo que deixou nesse distrito a parte mais volumosa de sua obra.

164



Figura 01: Cabeça de querubim, retábulo-mor. Capela de Nossa Senhora da Penha, Caeté. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 02: Cabeça de cariátide, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP)..

Figura 03: Cabeça de cariátide, retábulo de São Benedito. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 04: Putti, arco-cruzeiro. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Pela análise detida dos elementos antropomórficos, sugerimos que esse mestre atuou, como dito, na Matriz de Nazaré (na capela-mor, arco e altares do cruzeiro), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia, cuja carranca se assemelha aos dois mascarões sob os nichos do mor da Nazaré, com desenho parecido das sobrancelhas, nariz e bigode), na Penha de Caeté (em fragmentos esparsos), no Rosário de Caeté (especificamente nos nichos das peças laterais) e no medalhão do coro e sacristia da Matriz de Sabará (cuja posição dos anjos, dos putti-estípite e dos porta-cortinas é exatamente a mesma daquelas encontradas nos retábulos laterais do Rosário de Caeté e na densa decoração da matriz cachoeirense). Levantamos também a hipótese, pela análise dos elementos fito e zoomórficos, que esta seja a mesma oficina que atuou no retábulo-mor do Ó de Sabará.

165

Figura 05: Putti e fênix, retábulo de Santo Antônio. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 06: Putti e fênix, lavabo da sacristia. Igreja de Santo Antônio, Pompéu, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





166

Após comparar a talha da capela-mor e dos retábulos do cruzeiro de Cachoeira, percebemos que esta é uma oficina de intersecção, onde trabalhou, provavelmente, mais de um artífice. Há um ar familiar quando confrontamos essas obras, mas elas possuem evidentes variações morfológicas (ainda que pequenas). É provável que essa oficina fosse ordenada por um mestre maior, que ditava o serviço, e outros oficiais subordinados. Talvez isso explique o fato da figuração antropomórfica mudar um pouco entre a capela-mor (anjos com cabeças desproporcionais e corpos anatomicamente distorcidos)² e as peças do cruzeiro (que apresentam os mesmos vícios escultóricos anteriores, mas com melhor compleição), não obstante a ornamentação fito e zoomórfica ser praticamente a mesma. Foi a análise desses adornos, baseados em fênix e parreiras, que nos permitiu sugerir ser essa a mesma oficina do Ó de Sabará, ainda que esse pequeno templo não apresente figuração antropomórfica. Mas, teria esse artista abandonado uma tipologia, a favor de outra, mais condizente com os grandes centros portugueses, onde abundavam os putti? Ou teria esse escultor feito primeiro a capela-mor de Cachoeira e, depois, o Ó, abandonando assim os ornatos humanos? Há documentos que insinuam isso. Sobre o Ó, há uma solicitação da irmandade datada de 1717:



Figura 07: Medalhão do coro. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 08: Porta-Cortinas da sacristia (detalhe). Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

² Esses putti e anjos da capela-mor e arco-cruzeiro estão de tal forma repintados que foi impossível resgatar a policromia original na recente restauração. Talvez muito da diferença notada entre esses e os da nave se deva a essa repintura (a policromia da nave é indelevelmente superior).



Dizem os devotos de Nossa Senhora da Expectação que eles estão fabricando uma capela à mesma Senhora no Arraial de Tapanhoacanga, em um campestre que fica atrás do dito arraial, fora da rua pública.³

Portanto, a capela de Sabará estava sendo ‘fabricada’ em 1717. No testamento de Antônio de Barros, benfeitor da matriz cachoeirense, datado de 1714, se entende que a capela-mor (a qual recebeu esmolas pessoais dele), estava sendo construída já naquele ano.⁴ São ambos os templos, portanto, quase concomitantes, na talha e decoração, não subsistindo a hipótese que o mor de Cachoeira é um retábulo tardio (hipótese muito citada em estudos anteriores).

Teria sido esse escultor não identificado quem popularizou na capitania a ornamentação antropomórfica? O certo é que no período subsequente tal decoração seria comum (como vemos em Manoel de Matos e no joanino posterior). Seria esse mesmo mestre que difundiu o trono anforado, infrequente em Portugal e tão comum no Vale do Rio das Velhas? Nos grandes centros portugueses o trono mais corriqueiro é o escalonado (que nas Minas só aparecerá depois).



167



Figura 09: Oratório sobre o arcaz da sacristia (detalhe). Matrizes de Nossa Senhora da Conceição, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 10: Retábulo de Santa Efigênia (detalhe). Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Caeté. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

³ Apud VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela de Nossa Senhora do Ó*, p.11.

⁴ Arquivo da Casa do Pilar (Ouro Preto). Códice 23. Auto 239, 1º Ofício, p.2.



Figura 11: Putti, retábulo-mor. Matríz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Figura 12: Putti, retábulo de Santo Antônio. Matríz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Figura 13: Fênix e putti, retábulo de Santo Antônio. Matríz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 14: Fênix, retábulo-mor. Igreja de Nossa Senhora do Ó, Sabará. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).





Desse mesmo mestre anônimo é o pequeno trono móvel confeccionado para se acoplar ao trono principal do altar-mor (em ocasiões festivas este recebia a primitiva imagem de Nossa Senhora de Nazaré).⁵ Ainda de sua lavra é a escultura do Divino Espírito Santo, cujo aro que guarnece a pomba é ornado com suas características mulheres com pingentes.

Sobre a obra retabulística de Manoel de Matos não falaremos aqui, já que abordamos isso algumas vezes. Antes, queremos frisar seu possível papel como estatuário, atuando em Cachoeira e Fidalgo (lugar do qual temos comprovação documental de sua presença). A Matriz de Cachoeira do Campo preserva expressivo acervo de imagens e, entre elas, nos chama atenção um grande São Miguel, abrigado originalmente sobre o altar de sua invocação. É nítida a afinidade dessa peça com os ornatos antropomórficos de Matos nos dois retábulos que confeccionou: possui o mesmo arranjo distintivo dos cabelos, da testa, olhos, nariz comprido e reto, boca pequena, queixo arredondado. Essas características são realçadas notadamente nos anjos que portam cornucópias e nos atlantes.

Figura 15: Trono móvel do retábulo-mor. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 16: Divino Espírito Santo. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 17: Divino Espírito Santo (detalhe). Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



⁵ Essa engenhosa solução faz com que ambas as imagens da Virgem de Nazaré (a pequena e a grande) possam se acomodar no retábulo-mor.



Sabemos que o retábulo da Igreja de Fidalgo não é o original feito por Matos em 1727 e sim uma alteração posterior. Contudo, o Ministério Público de Minas Gerais conseguiu resgatar recentemente a imagem que essa estrutura acolhia, uma Nossa Senhora do Rosário, furtada há alguns anos. Existem algumas similaridades com elementos cachoeirenses: temos a mesma representação do rosto, boca pequena, queixo leve e boleado e a dobradura do tecido (semelhante àquela do saiote de São Miguel). Serão ambas da lavra de Manoel de Matos? O estado de conservação e a dificuldade de acesso ao acervo de Cachoeira nos impossibilitou análise mais aprofundada dessa hipótese.



Em suma, esse momento criativo da Capitania de Minas é tão denso e rico, que certamente atrairá mais a atenção da academia nos próximos anos. Sem o entendimento desse contexto inicial, cremos que os períodos estilísticos posteriores, como o joanino e rococó, não poderão nunca ser totalmente compreendidos. Esse é o berço de nossa arte e seu estudo mais aprofundado tivemos ensejo de descortinar em nossa tese, parte da qual se trata esse breve capítulo.



Figura 18: Cariátide, retábulo do Bom Jesus de Bouças. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 19: São Miguel. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

Figura 20: Putto com cornucópia, retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).



Referências bibliográficas:

BOHRER, Alex Fernandes. **A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais - Contexto sociocultural e produção artística.** (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2015.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **A produção da Talha Joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas.** Belo Horizonte: Incipit, 2019.

BOHRER, Alex Fernandes. **O Discurso da Imagem. Invenção, Cópia e Circularidade na Arte.** Lisboa: Chiado Books/Lisbon Press, 2020.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. **A Escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal.** Lisboa: Edições Inapa, 2001.

ÁVILA, A. & GONTIJO, João. **Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial.** Org. Myriam Andrade de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1991.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHECA C., Fernando, TURÍNA, José Miguel Morán. **El Barroco.** Madrid: Istmo, 2001.

GONÇALVEZ, Flavio. **O Entre Douro e Minho na arte do século XVIII.** Braga: Câmara Municipal, 1973.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



SMITH, Robert. **A Talha em Portugal**.
Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Capela de**
Nossa Senhora do Ó. Belo Horizonte:
Escola de Arquitetura da UFMG, 1964.

Artigo enviado em: 16/06/20

Artigo aprovado em: 24/07/20



O significado da obra de São Francisco de São João del-Rei no universo da arte e da construção nas Minas Gerais Setecentistas | *Patrícia Urias¹*

Resumo: O presente artigo discorre sobre o significado e importância da igreja São Francisco de Assis para a arte e arquitetura de Minas Gerais. Para tanto foram analisados os elementos artísticos e arquitetônicos que compõem a referida igreja.

Abstract: This article discusses the meaning and importance of the São Francisco de Assis church for the art and architecture of Minas Gerais. For that purpose, that artistic and architectural elements that are part of that church were analyzed.

173

¹ Doutora em Arquitetura e Urbanismo, pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EAUFMG); Mestre em Arquitetura e Urbanismo, pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EAUFMG); Especialista em História da Arte, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas); Bacharel/Licenciada em História, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas).



Ao discorrer acerca da igreja de São Francisco de Assis e sobre o seu significado no âmbito artístico e cultural das Minas Gerais no período do Setecentos mineiro torna-se relevante iniciar a análise do seu entorno. O adro da igreja era de terra e não possuía os balaústres (como observado na imagem da FIGURA 01), que, hoje, o adornam. Importante acrescentar a esses fatos a questão da colocação das palmeiras, que estão à sua frente e ajudam a tornar essa fachada ainda mais cenográfica, dando-lhe uma noção maior de profundidade, como se fosse, conforme se costuma dizer, uma obra viva que confere ao conjunto arquitetônico um ar de graciosidade e beleza.

No que diz respeito à fachada frontal, pode-se dizer que os materiais que foram utilizados dão-lhe uma característica peculiar. Pode ser observada a esteatita, responsável por realçá-la. As torres, modificadas por Lima Cerqueira, são encimadas por cúpulas, sendo estas delimitadas também por balaústres. Há, nas torres, na parte inferior, o espaço que foi destinado aos relógios, sendo que somente a torre esquerda recebeu esse adereço.



Cabe ressaltar que, na igreja de São Francisco de Assis, o elemento artístico que pode ser considerado de fundamental relevância e que adorna a edificação se encontra entre as torres da igreja, a escultura de São Francisco de Assis, o santo patrono da Ordem Terceira, recebendo os estigmas no Monte Alverne e, acima dele, a escultura do Cristo Seráfico (FIGURA 02).

Encimando a imagem de São Francisco de Assis está fixada a cruz de Lorena (FIGURA 03), que consiste em uma cruz de duas hastes, que se constitui em um dos símbolos da Venerável Ordem de São Francisco de Assis. Pode também ser denominada de cruz patriarcal ou cruz da penitência (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1979).

A escultura de São Francisco de Assis recebendo as chagas tem como base uma cimalha (FIGURA 04), elemento que chama a

Figura 01: Igreja de São Francisco de Assis - Século XIX. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN/MG).

Figura 02: Detalhe do Frontão - São Francisco de Assis recebendo os estigmas no Monte Alverne encimado pelo Cristo Seráfico - Igreja São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.



atenção pelo fato de ser concêntrica, gerando um efeito escalonado, que funciona como um suporte ao conjunto escultórico, composto por São Francisco de Assis, dentre outros elementos citados anteriormente. Abaixo do entablamento, encontram-se janelas com sobrevergas esculpidas, e, na portada, está presente o conjunto escultórico de Aleijadinho, que devido a profusão de elementos decorativos, assim como a sua complexidade, demonstra o amadurecimento do artista. O material utilizado para se esculpir a portada foi a pedra-sabão e foram esculpidos tanto o emblema da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, quanto a representação da Imaculada Conceição, identificada por uma inscrição retirada de um dos textos bíblicos, o “Cântico dos cânticos”² (FIGURA 05).

175

Na fita falante, lê-se: *Tota pulchra est Maria et Macula originalis non est in te*, que quer dizer: Toda bela és, Maria e não há mancha em ti. No que tange tanto à portada esculpida para a igreja de São Francisco de Assis, quanto para a igreja de Nossa Senhora do Carmo (OLIVEIRA; SANTOS, 2010), observa-se que são verdadeiras entradas triunfais, responsáveis por anunciarem, ainda no exterior, o que será visto no interior. Triunfais e festivas, tal a carga de elementos decorativos, como rocalhas, cabeças e corpos *putti*, asas de aves, flores, dentre outros elementos. Trabalhada sobre um tipo de pedra mais maleável que as demais, devido à alta quantidade de talco em sua composição, podendo ser esculpida como se fosse talha, devido à sua delicadeza, a referida fita falante pode ser encontrada em gravuras como, por exemplo, a dos irmãos Klauber



Figura 03: Cruz de Lorena - Igreja São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 04: Óculo da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.

² “Cântico dos cânticos”, 4:7 (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 47).



Figura 05: Detalhe da portada da igreja de São Francisco de Assis - Representação da Imaculada Conceição - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.

(FIGURA 06), presente em *Devoções Mariana*, em estampa,³ ficando ainda mais evidente a circulação desse tipo de estudo no Setecentos mineiro.

Os autores salientam ainda que é possível que ambas as portadas sejam resultado da colaboração de Lima Cerqueira, por ter sido, conforme suas análises, responsável pelas ombreiras e pelos fragmentos de frontão ou arquitraves, que servem de assento aos anjos de Aleijadinho. Não há como corroborar tal afirmativa, já que ainda não foram localizados documentos que confirmam qualquer trabalho de Lima Cerqueira, como entalhador, que dê parâmetro

³ Infelizmente, essa obra está incompleta. O que chegou até a atualidade consiste em uma junção de páginas e não se conservou a folha de rosto. O referido livro pode ser pesquisado na Biblioteca Pública de Braga. A cota em que se pode pesquisar é: Reservados 339 A. (OLIVEIRA, 2011, p. 277).



para que se possa atribuir ou atestar trabalhos feitos por ele que sejam dessa natureza.

Em relação à portada da igreja de São Francisco de Assis, pode-se dizer que é delimitada por duas pilastras adornadas por capitéis que possuem diversos elementos decorativos (FIGURA 07), que ornam a fachada (FIGURA 08). No que tange à característica rococó presente nos frontispícios das igrejas citadas, Silva Telles salienta que:

[...] as frontarias se apresentam dinâmicas, apesar da leveza e delicadeza dos elementos de escultura em pedra-sabão, que se desenvolvem adossadas às superfícies brancas de cal das paredes. Linhas sinuosas, formas onduladas, pontos de contenção, figuras de anjos, fitas, elementos vegetais, concheados assimétricos, vão-se sucedendo e interligando visualmente portada, janelas, medalhão esculpido, óculos; emoldurados, todos, por robustas colunas que sustentam entablamentos e de onde partem frontões, que se interrompem para, de seu interior, surgirem outras curvas que se dirigem para o coroamento (SILVA TELES, 1974, p. 17).

Ao apontar os elementos que compõem uma fachada rococó, o arquiteto e pesquisador ressalta a sinuosidade presente nas edificações. Torna-se importante lembrar que a forma abaulada não passou despercebida ao viajante Richard Burton, que, em viagem pela Comarca do Rio das Mortes, ao avistar a igreja de São Francisco de Assis, não deixou de registrar as suas impressões sobre ela, dizendo curiosamente que o arquiteto que a projetou “não usava régua, mas sim



Figura 06: Gravura Mater Christi. Fonte: Gravura desenhada pelos irmãos Klauber em Augsburg, [s.d.].

Figura 07: Fachada frontal da igreja São Francisco de Assis - Pilastras adornadas por capitéis compostos - São João del-Rei/MG



Figura 08: Detalhe do capitel compósito presente na fachada da igreja de São Francisco de Assis São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2016.

compasso” (BURTON, 1986, p. 54). Outros elementos decorativos que podem ser encontrados na fachada são as cabecinhas de anjos (querubins), as guirlandas que emolduram o medalhão e as já citadas fitas falantes onduladas.

Outro autor que deixou registrado as suas impressões acerca da elegância da edificação foi Dangelo (1997), evidenciando com elas a importância que a edificação possui no contexto das igrejas setecentistas construídas no período rococó. Em sua análise, ele diz que:

A elegância maior do edifício se traduz, no entanto, pela felicidade dos volumes que compõem a nave e a capela-mor, que estão livres dos corredores e compartimentos que lhes ficavam anexos, ainda presentes no Carmo e São Francisco de Ouro Preto. Aqui esses volumes estão soltos e o formalismo arquitetônico do projeto é visto nitidamente. A cada novo ângulo de visão, a igreja se mostra diferente, revelando-se em partes e dando chance, a cada momento, a uma nova surpresa. Podemos sentir nesse monumento que, realmente, a evolução da arquitetura religiosa em Minas tinha chegado a um ponto, como bem observou Germain Bazin, onde a criatividade dos arquitetos e construtores tinha levado ao máximo a especulação formal, em detrimento da funcionalidade, rompendo com padrões arraigados na tradição da igreja mineira desde o início do século XVIII. É preciso salientar ainda nessa igreja a magnífica disposição das aberturas, sempre trabalhadas em grupos que, independente do leve desenho, se dispõem ziguezagueando, buscando uma vez mais essa sensação de romper com a linearidade, e ao mesmo tempo, trazendo para o espaço interior uma maior humanidade que define um novo caráter do espaço sagrado em Minas, se despojando de uma vez de toda a atmosfera barroca. Nessa igreja o padrão estético do rococó mineiro incorpora seu espaço definitivo (DANGELO, 1997, p. 51).

Com essa análise, Dangelo (1997) aponta, de forma bastante clara, em qual estilo a igreja de São Francisco de Assis está inserida, e, ao analisar o interior da igreja, o estilo rococó torna-se ainda mais perceptível. A decoração interna, além de leve, possui um requinte peculiar, contando com a presença de amplas janelas, por onde entra luz em profusão, responsável por iluminar, de forma abundante, o interior do recinto religioso, diferentemente do período barroco, em



que a luz é importante, mas não tem nem a profusão nem a qualidade que apresentaria no rococó, em que se torna um dos elementos-chave da arquitetura, ao permitir uma maior fluidez dos espaços. Ainda sobre o interior da igreja, importa lembrar que a proporção alongada da capela-mor, observada por Bury (2006), confere à edificação imponência e, sobretudo, elegância, fazendo com que a igreja transmita um ar leve e gracioso, características do estilo rococó.

Assim, pode-se afirmar que o marco de inserção do estilo rococó na América Portuguesa se deu a partir da sétima década do século XVIII, em que dominou a decoração interna das igrejas brasileiras (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008). A opulência, considerada pesada, do estilo barroco deu lugar às delicadas, luxuosas e requintadas composições ornamentais, assentadas sobre fundos claros, tendo, portanto, as rocalhas assimétricas como tema principal do estilo. Cabe lembrar que o estilo rococó passou por um período de aclimatação na Metrópole portuguesa, levado por artistas de origem tanto francesa, quanto germânica. Após esse tempo de ambientação em Portugal, o estilo ganha novos ares, chegando também a locais mais distantes, como a América Portuguesa e, finalmente, a Capitania de Minas Gerais, onde encontrou um terreno bastante fértil, sobretudo nas igrejas, tanto de irmandades, quanto de Ordens Terceiras. Essas duas agremiações foram as facilitadoras da implantação desse estilo, pois, em comparação com as igrejas conventuais, pode-se dizer que elas eram mais abertas às assimilações de novidades no campo artístico. No que tange aos locais onde o estilo teve maior adesão, as autoras ressaltam que:



Apesar de introduzido em todas as regiões da Colônia brasileira, onde retábulos do estilo podem ser encontrados em numerosas igrejas, convivendo em harmonia com outros da época barroca ou neoclássica, o rococó teve desenvolvimento mais abrangente no Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, as únicas a elaborar decorações unitárias envolvendo simultaneamente a talha, pintura e azulejos na tradição europeia da “obra de arte total” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 29).

Diante do que foi apontado pelas autoras, no que tange aos locais de inserção do estilo citado, pode-se dizer que a introdução do estilo rococó na América Portuguesa teve como porta de entrada primeiramente o Rio de Janeiro, no início da segunda metade do século XVIII, aproximadamente no ano de 1753. O estilo teve a data citada como marco de introdução definitiva, principalmente nas igrejas que adotaram o estilo pombalino de origem italiana, nas fachadas.

Das edificações religiosas cariocas que ainda mantêm as características rococós, pode-se apontar tanto a Capela do Noviciado, localizada na igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, quanto a Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé. Foram contratados para atuarem nesses locais profissionais considerados, posteriormente, os principais artistas do período rococó. Um dos mais conhecidos foi Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim, e Inácio Ferreira Pinto, ambos atuaram tanto como entalhadores, quanto como mestres de risco.

O segundo estado que assimilou, de forma considerável, as influências do estilo rococó foi Pernambuco. Pode-se dizer que, nesse lugar, praticaram-se distintas versões retabulares que podem ser inseridas no estilo rococó. Cabe ressaltar que os responsáveis por sua introdução foram os beneditinos originários do norte de Portugal, tendo a inserção reforçada, sobretudo, pela relação



comercial e consecutivamente artística, estabelecida entre Pernambuco e Lisboa. Essas relações comerciais favoreceram a importação dos habituais complementos arquitetônicos em pedra-de-lioz e revestimentos de azulejos, usados na época como lastro dos navios que aportavam em Pernambuco em busca do açúcar (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008). Importante salientar ainda que o rococó pernambucano teve como forte característica a união da talha, azulejos e pinturas, no mesmo recinto.

O terceiro estado foi Minas Gerais, que tem como característica a unidade plástica devido à integração da talha e da pintura, bem como decorações consideradas originais, pois, mesmo sendo uma região localizada no interior do território, os artistas estudaram alternativas para conseguirem acompanhar as características próprias do estilo rococó, dentre elas a inserção dos citados azulejos, pois, como era um elemento considerado caro e bastante frágil, não foi adquirido pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Vila Rica, que optou por pintar os lambris, imitando, dessa forma, a arte de azulejos praticada no período. Diferentemente da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da mesma vila, que solicitou o assentamento de azulejos verdadeiros no interior de sua igreja.

Ainda no que se refere à originalidade do estilo rococó praticado nas igrejas de Minas Gerais, Oliveira, Pereira e Luz (2008) chamam a atenção para o fato de que a tipologia dos



retábulos do estilo rococó mineiro, da mesma forma como aconteceu com a de Pernambuco, não teve um padrão unitário. Os mesmos eram diversificados, de acordo com a inspiração artística dos profissionais que eram contratados, bem como com os pedidos que eram solicitados pelas Ordens Terceiras e/ou irmandades contratantes das obras, sendo que havia exceções, que cabem ser ressaltadas, pois, tanto Francisco Vieira Servas,⁴ quanto Aleijadinho, ambos entalhadores, deixaram as marcas de seus estilos nas talhas em que eles trabalharam. No caso de Vieira Servas, a característica que ele deixou em sua obra, mais precisamente no coroamento dos retábulos que esculpiu, foi a arbaleta, conhecida também como arco balestra, identificado pela sua sinuosidade. Já Aleijadinho teve como característica de seu estilo o grupo escultórico, composto pela Santíssima Trindade. Sobre o caráter original presente nas obras feitas pelos artistas mineiros, Boschi salienta que:

Os artistas, artífices e artesãos que exercitaram seus ofícios nas Minas Setecentistas tiveram especiais condições para dar azo à imaginação. As obras, de variada natureza, que se lhes eram encomendadas pelas irmandades, ainda que, a priori, pudessem vir balizadas na sua concepção pelas mesas diretoras, não tolhiam, antes aguçavam o espírito criativo daqueles profissionais. Aqui, então, outro traço singular na realidade sócio histórica em pauta: a tibieza, praticamente, a ausência de corporações de ofícios e, por conseguinte, o advento de uma produção artística que, a despeito de não descurar de modelos e parâmetros de fora, se expressou com forte originalidade (BOSCHI, 2007, p. 66).

Diante da originalidade ressaltada pelo autor e das características do estilo rococó apontadas, é preciso dizer que as igrejas onde Lima Cerqueira trabalhou, principalmente a igreja de São Francisco de Assis e a igreja de Nossa Senhora do Carmo, de São João del-Rei, não possuem a pintura em perspectiva e tampouco

⁴ Sobre a vida e obra de Francisco Vieira Servas, ver: GUTIERREZ, Ângela; RAMOS, Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

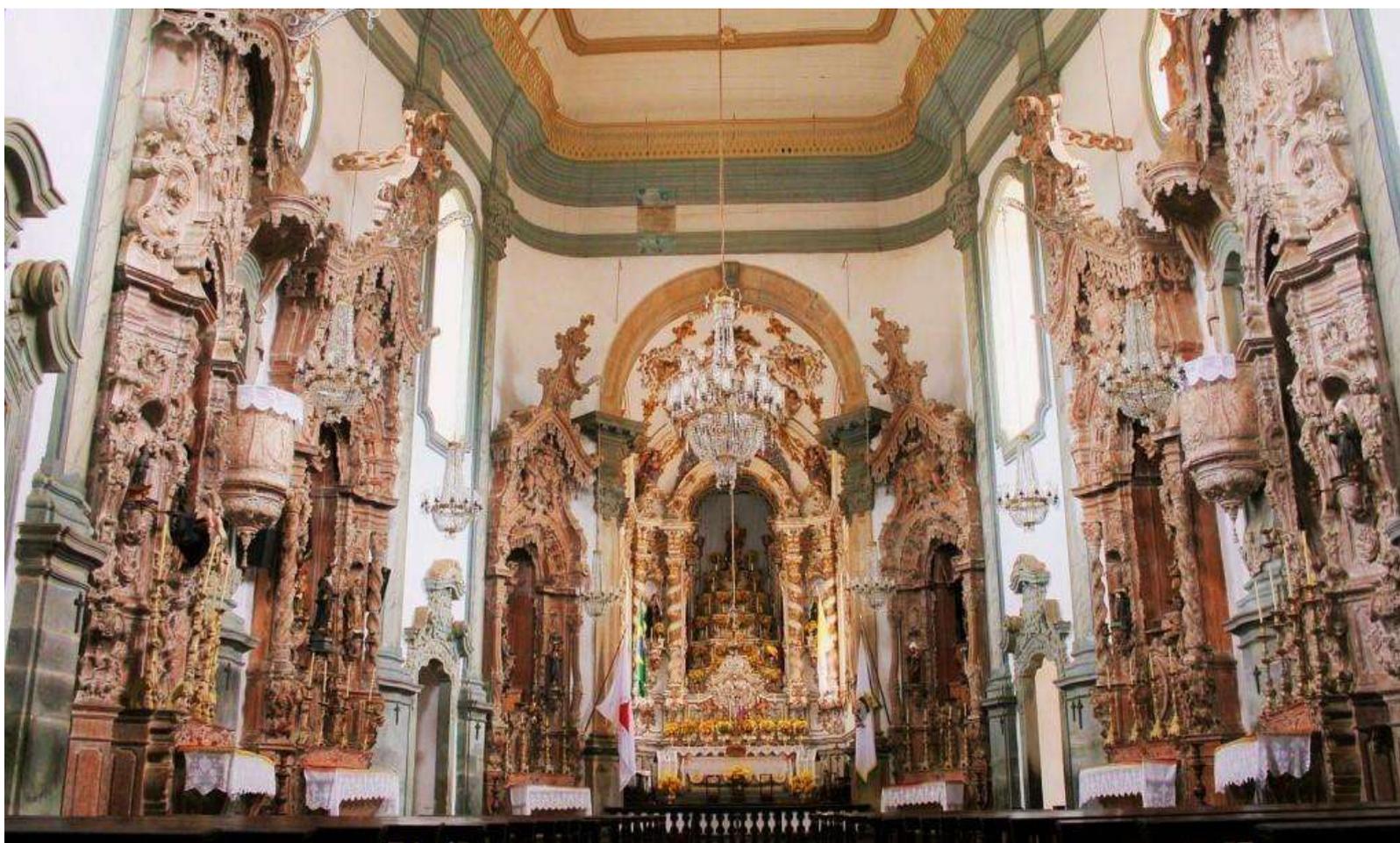


os azulejos citados, mas, mesmo diante da ausência dos elementos citados, ambas são consideradas igrejas do estilo rococó, pelas características existentes em sua decoração, tais como o medalhão na portada, esculpido em pedra-sabão, a ausência da talha dourada cedendo lugar ao diálogo entre o branco e o dourado em menor profusão, assim como a grande quantidade de luz que penetra no recinto, devido à presença de grandes janelas.

No que tange ao grau de complexidade existente na decoração interna das igrejas citadas, ao comparar as decorações das mesmas, pode-se dizer que a presente na igreja de São Francisco de Assis é a mais complexa, pois é o único espaço do período colonial onde o conjunto composto por seis retábulos (FIGURA 09) está integrado à referida movimentação sinuosa presente nas paredes, mérito atribuído à Lima Cerqueira.

183

Figura 09: Conjunto de retábulos da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.





Mesmo considerando a decoração dessa igreja mais complexa que a da igreja de Nossa Senhora do Carmo, ressalta-se que o seu interior ficou incompleto, já que o acabamento final não foi concretizado, ficando por ser feito o douramento dos retábulos da nave, assim como uma pintura de perspectiva no estilo rococó no forro da nave, como foi o caso da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, onde o forro da nave recebeu a pintura do artista mineiro Manoel da Costa Athayde (TRINDADE, 1951).

É importante lembrar que, para uma igreja ser classificada como pertencente ao estilo rococó, precisa-se antes de tudo que se atente para a ambientação decorativa de seu espaço interno. Oliveira (2003) explica, com minúcias, como é a ornamentação interna de um edifício caracterizado como rococó. Na Baviera, local que teve sucesso na tentativa de criação de uma arte sacra rococó (CONTI, 1978), chega-se até mesmo a modificar o elemento arquitetônico em prol da ornamentação, para se evidenciar os elementos do estilo em questão. No universo luso-brasileiro, não foi diferente, já que o estilo foi reforçado pela incontestável superioridade do fator ornamentação sobre o construtivo, embora entre nós os templos não exibam a mesma profusão de luz, nem os seus retábulos tenham sido cobertos com cores tão claras. Ainda de acordo com Oliveira (2003), no que respeita aos espaços internos do rococó religioso no Brasil, são os de Minas Gerais os que mais se aproximam do modelo germânico, e essa aproximação deve-se à integração entre as decorações da nave e da capela-mor.

As primeiras decorações que são vistas pelo observador são naturalmente as do retábulo do altar-mor, composto por um camarim onde é depositada a imagem do santo padroeiro e a pintura em perspectiva que, normalmente, é feita no forro da nave. No que tange à sequência que o olhar percorre em um templo ornamentado pelo estilo rococó, Oliveira explica que:



O olhar é sutilmente conduzido a esses dois pontos capitais (retábulo-mor e pintura em perspectiva) pelo encadeamento sucessivo dos retábulos laterais ao longo das paredes e pela orientação das perspectivas arquitetônicas ilusionistas do forro em abóbada (OLIVEIRA, 2003, p. 239).

Importante lembrar que, no caso da igreja de São Francisco de Assis, na Vila de São João del-Rei, esse percurso, citado por Oliveira (2003), fica incompleto, pelo fato de o forro da nave não ter recebido a pintura em perspectiva, conforme já mencionado, questão que não diminui, em hipótese alguma, a relevância, assim como a beleza da igreja, e, mesmo com a ausência da pintura, ainda assim ela é caracterizada por ser um templo do período rococó.

185

Quanto à disposição dos retábulos no período rococó, nota-se que não se diferenciou em nada em relação à do período barroco, o que mostra que, embora as formas sejam novas, a sociedade que as utilizava, bem como a sua mentalidade não haviam sofrido grandes modificações. Eles ocupam toda a parede do fundo da capela-mor, assentados no presbitério e ladeados por duas credencias, e, em alguns templos, há a presença de pares de anjos tocheiros. Os referidos anjos não estão presentes na capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, de São João del-Rei, mas podem ser observados na capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, da mesma cidade. É interessante saber que esses anjos, que, no Minho, são chamados popularmente de serafins, são, na realidade, figuras de convite. Com as tochas nas mãos, convidam os presentes a assistirem à missa. Eles podem ser considerados elementos decorativos de igrejas paroquiais.



Com referência ao retábulo-mor, que, como já mencionado, é o primeiro ponto de atração do olhar daquele que adentra o recinto religioso, pode ser classificado como sendo pertencente ao quarto grupo, do qual as formas estruturais emergem novamente, libertas da avalanche de ornatos que antes as sufocava (SANTOS, 1951a). O coroamento do retábulo é composto pela composição escultórica da Santíssima Trindade (FIGURA 10). O grupo de imagens impressiona o espectador pela intensidade das cores que o artista utilizou para pintá-las, chamando-lhe a atenção para o vermelho, o azul e o amarelo. Ainda encimando o trono, percebe-se que a Santíssima Trindade é adorada por dois anjos adultos e que, em suas roupas, também foram utilizadas cores fortes, ao contrário do rococó bávaro, em que teriam cores leves, ou o do Minho, em que poderiam estar integralmente dourados. Os dois anjos encontram-se ajoelhados sobre as volutas laterais, que foram esculpidas sobre o entablamento.

Figura 10: Conjunto escultórico do retábulo da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.





O conjunto escultórico da Santíssima Trindade está circundado por várias cabeças de querubins, e estas, por sua vez, estão interligadas ao barrete que adorna o teto. Atente-se para as citadas cabeças de querubins, algo que está muito presente na talha do Minho desse período. Os querubins esboçam um leve sorriso (FIGURA 11), o que lhes confere tranquilidade e leveza, tornando a ornamentação doce e graciosa. A questão de uma possível autoria dos anjos, denominados sorridentes, será tratada mais adiante, nesta pesquisa.

Abaixo do entablamento, estão presentes dois pares de colunas quase salomônicas (FIGURA 12), que foram dispostas de forma simétrica, de cada lado do retábulo. Assinala-se que essas colunas foram características dos retábulos do estilo joanino. Oliveira e Santos (2010) chamam a atenção para o fato de que pode ter sido Lima Cerqueira o responsável por ter introduzido no retábulo as referidas colunas. Percebe-se, assim, um descompasso entre as mentalidades de Lima Cerqueira e de Aleijadinho, que já introduzia em sua obra as colunas retas, características do estilo rococó.

Observe-se que, por não terem recebido o douramento, possuindo assim um fuste em sua maioria branco, adornado por guirlandas com motivos fitomórficos, ficaram com um aspecto leve e despojado, características do estilo rococó. Essa questão mostra quão livre era a mentalidade dos artistas de Minas Gerais dessa época, que, embora pudessem querer estar de acordo com as novidades, não se importavam em incorporar, pontualmente, estéticas mais antigas,



Figura 11: Querubins esculpidos na talha do retábulo-mor. Denominados “Anjos sorridentes” - Igreja São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.



proporcionando, com essa prática, um diálogo entre os estilos conforme observado no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (FIGURA 13).

Quanto aos pares de colunas quase salomônicas que ladeiam o retábulo-mor, são dotadas de capitéis compostos, possuindo, ainda, o terço inferior estriado e as já citadas guirlandas, envolvendo todo o fuste. As guirlandas acompanham o movimento helicoidal das colunas. As quatro colunas, conforme ressaltado, não são totalmente douradas, possuem uma policromia, sendo composta pelo branco e o dourado, evidenciando o fundo branco, não havendo sobrecarga de ornamentos e por isso resultando em um requintado e harmônico retábulo. Tais características são ressaltadas por Santos (1951a), que salienta as duas cores existentes nos retábulos do período rococó, o branco, predominantemente no fundo, e o dourado, presente nos ornatos. Atente-se ainda para o fato de as partes douradas se contrastarem profundamente com as brancas.



Ao se avaliar o intercolúnio, nota-se a presença de nichos em que estão presentes as imagens de Santa Rosa de Viterbo, colocada do lado esquerdo, e de Santa Isabel, do lado direito. Essas santas fizeram parte da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, devido a isso, receberam essa homenagem.

Figura 12: Detalhes das colunas quase salomônicas do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 13: Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.



Os citados querubins que compõem o conjunto escultórico da Santíssima Trindade, assim como o barrete que encima o retábulo-mor foram repetidos tanto na peanha dos nichos, presentes no intercolúnio, quanto ao redor do sacrário. Conforme abordado anteriormente, pode-se perceber um leve sorriso em seus lábios, e, por isso, foram denominados anjos sorridentes. Conforme Oliveira e Santos:

Esses anjos, sorridentes, que constituem uma característica específica do rococó religioso de São João del-Rei, aparecem tanto na talha do retábulo quanto nos revestimentos laterais da capela-mor e na marcação das arestas do forro. Apresentam-se às vezes em posições curiosas, que acentuam seu espírito lúdico (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 45-66).

189

Conforme já observado e ressaltado no fragmento acima, os anjos sorridentes são elementos que caracterizam o estilo rococó, na região do Rio das Mortes, fazendo-se presentes, em profusão, na talha do retábulo da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei. Justifica-se, nessa parte do trabalho, a presença daquele que foi eleito o orago da ordem franciscana, o santo patrono São Francisco de Assis, colocado no ápice do trono, em posição de maior destaque. O santo é representado de joelhos e com as mãos elevadas diante do Cristo seráfico. A cena, a mesma presente no frontispício da igreja, retrata São Francisco de Assis, no Monte Alverne, onde recebeu os estigmas, conforme mencionado anteriormente. O



Figura 14: Imagem de Nossa Senhora da Conceição presente no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015

trono é composto por quatro degraus e, em sua base, encontra-se posicionada a imagem que representa a Virgem Maria, Nossa Senhora da Conceição (FIGURA 14), considerada a padroeira da Ordem Terceira de São Francisco de Assis.

Uma observação relevante a se fazer é que, no retábulo-mor, existem elementos decorativos, que, conforme Urias (2016) assemelham-se às gravuras encontradas em bibliotecas portuguesas, oriundas de bibliotecas conventuais e que circularam na Capitania de Minas Gerais. As referidas gravuras guardam semelhanças com os elementos decorativos que podem ser encontrados tanto na base do retábulo, quanto nos degraus do trono. Ao analisar esses elementos decorativos, percebe-se que são bastante semelhantes às gravuras de Carl Pier (FIGURA 15), ou ainda de Franz Xaver Habermann (FIGURA 16).



Essas gravuras receberam atenção das historiadoras da arte Marie Therese Madroux França (1973), Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003) e, mais recentemente, de Eduardo Pires de Oliveira (2011b), devido à análise da importância que as citadas gravuras tiveram no trabalho de André Soares como criador de riscos. E foi em decorrência da intensa circularidade cultural praticada no Setecentos que elas chegaram à Capitania de Minas Gerais, seja de forma individual, seja através de Tratados de Arquitetura.

Circulando no meio cultural, possivelmente tenham passado pelas mãos de artistas da Vila de São João del-Rei, sendo reproduzidas nos retábulos e nas edificações, podendo ser percebidas em formatos variados. Ao se observar as inúmeras formas presentes na talha mineira (FIGURA 16), percebe-se a infinidade do repertório de que os artistas poderiam lançar mão, além da grande criatividade desenvolvida por cada um dos profissionais que atuaram na capitania, assim como de seus aprendizes. As gravuras podem ser consideradas relevantes veículos de divulgação internacional do rococó religioso, não só em grandes centros, conforme lembra Oliveira (2003), mas também em pequenos povoados e as suas possíveis reproduções podem ser observadas na talha da igreja de São Francisco de Assis (FIGURA 17). Diante dessa assertiva, ratifica-se o caráter popular do estilo rococó.

191



Figura 15: Detalhe do retábulo-mor semelhante gravura de Carl Pier. Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 15: Gravura de Carl Pier. Fonte: Motivo rocaille. Desenhada por Carl Pier e gravada por Engel Brecht. Série n. 130.



Consideração Finais

Ao analisar a igreja de São Francisco de Assis, que teve o projeto original modificado por Francisco de Lima Cerqueira e que pode ser considerada um importante resultado da ação conjunta de profissionais versados na arte e na arquitetura, percebe-se a imponência e relevância da igreja, que, com suas proporções reformuladas, encontra-se inserida em um local privilegiado, que contribui para realçar o conjunto artístico e arquitetônico, destacando-se dentro de uma trama urbana da cidade de São João del-Rei, Minas Gerais.⁵ Diante disso a referida edificação pode ser considerada um dos maiores exemplares da História da arte e da arquitetura do estilo Rococó, de Minas Gerais.



192

Figura 17 - Detalhes em “C” e outros formatos decorativos presentes na talha do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG. Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 16: Gravuras de Franz Xaver Habermann e detalhes das talhas do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis que se assemelham a gravuras - São João del-Rei/MG. Fonte: Franz Xaver Habermann desenhou. Johann Georg Hertel executou. Augsburg. Gravura 1. Série n. 103



⁵ Sobre o processo de construção de igrejas em Minas Gerais no século XVIII, ver: SOUZA, Renato César José de; PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. *A redescoberta da ordem: contribuição ao estudo da urbanização nas Minas dos séculos XVIII e XIX*. 2000, 287 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2000.



Referências

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro, 1979.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História de Minas Gerais. As Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Companhia do Tempo; Autêntica, 2007. v. 1, p. 59-75.

BURTON, Richard. Os cronistas viram e disseram. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, v. IV, p. 54, 1986.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: IPHAN: Monumenta, 2006.

CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte rococó**. Lisboa; São Paulo: Edições 70; Martins Fontes, 1978.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. **Francisco de Lima Cerqueira e a arquitetura rococó da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei**. 1997. 79 f. Monografia (Especialização em Arte e Cultura Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1997.

FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux. Information artistique et “Mass-Media” au XVIII e au Portugal. La difusion de l’ornement gravé rococo au Portugal. **Bracara Augusta**, Braga, v. 27, n. 76, p. 412-445, 1973.

GUTIERREZ, Ângela; RAMOS, Adriano Reis. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. Barroco e rococó no Minho. In: A ARTE no Minho. Braga: Centro de Estudos Lusíadas / Universidade do Minho, 2011a. p. 129-164.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. **André Soares e o rococó do Minho**. 2011. 4 v. Tese (Doutorado em História da Arte) – Departamento de Ciências Técnicas



do Patrimônio, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011b.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sônia Gomes; LUZ, Ângela Âncora da. **História da Arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. 2 v.

URIAS, Patrícia Daniele. O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei. In: GLÓRIA, Ana Celeste (Coord.). **O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia**. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016a. v. 1. Disponível em: https://retabuloiberoamericano.files.wordpress.com/2015/11/livr_oderesumos_print_24_09_2015.pdf. Acesso em: 13 abr. 2016.

SOUZA, Renato César José de. **A redescoberta da ordem: contribuição ao estudo da urbanização nas Minas dos séculos XVIII e XIX**. 2000, 287 f. Dissertação (Mestrado Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

SILVA TELLES, Augusto Carlos da. Alguns aspectos da arquitetura na segunda metade do século XVIII no Brasil. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 6, p. 7-20, 1974.

TRINDADE, Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

Artigo enviado em: 17/07/20

Artigo aprovado em: 27/07/20



Construção da memória do município de São João del-Rei com a valorização do patrimônio material do Museu Tomé Portes del-Rei: progressos e desafios | *Fabiana Aparecida Dias¹*

195

Resumo: O presente trabalho visa apresentar o processo, em andamento, para a reestruturação do Museu Tomé Portes del-Rei, em São João del-Rei/MG apresentando o processo de um trabalho efetivo de preservação deste importante acervo que contém história e memória. Além disso, discutir e mostrar os desafios enfrentados por essa instituição museológica de âmbito público e a relevância dos resultados alcançados para o Poder público e para sociedade. A metodologia tem sido desenvolvida com base e fontes ligadas às teorias e práticas do âmbito museológico, além de consultas às pessoas que ajudaram na consolidação e manutenção do Museu. As ações aqui listadas têm respaldo nas teorias e aplicações realizadas na área museológica, patrimonial e terminológica.

Palavras-chave: Museu Público, Patrimônio, História, Memória, Preservação.

Abstract: The present work seeks to bring forward the process, in progress, to restructure the Tomé Portes del-Rei Museum, in São João del-Rei/MG, presenting the process of an effective work of preservation of this important collection that holds history and memory. Furthermore, it discusses and shows the challenges faced by a museological institution belonging to the public sphere and the relevance of the results achieved for the public power and for Society. The methodology has been developed on the basis on and linked to the theories and practices of the museological sphere, in addition to consultations to people that helped to consolidate and maintain the Museum. The actions listed here are supported by theories and applications performed on the museological, patrimonial and terminological area.

Keywords: Public museum; Patrimony; History; Memory; Preservation.

¹ Graduanda em Administração pela Universidade Federal de São João Del Rei- MG. Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto- MG (COREM 2º n.º. 1159-I). Coordenação do Museu Tomé Portes del-Rei- Setor de Patrimônio/ Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João del-Rei- MG. fabianaapdias.fd@gmail.com



Introdução

As coleções, as artes, o patrimônio material estão sempre presentes e despertam tantos e diferentes olhares, pois neles estão, intrinsecamente, a memória de fatos que nos remetem à nossa incapacidade de armazenar todas as informações e imagens que construímos ou adquirimos ao longo da vida. O patrimônio deixado no passado nos leva a pensar na transitoriedade da vida humana. Assim, temos a responsabilidade de preservá-lo. No âmbito público, essa responsabilidade de preservação se torna ainda mais premente, num cenário com poucos recursos, em que a cultura e o patrimônio perdem seu espaço, e que muitas vezes mostra-se instável.

Apesar de o cenário museológico contar hoje com uma maior valorização em relação há alguns anos, é representativo o número de museus que possuem estruturas precárias, falta de mão de obra qualificada, seja por falta de recursos financeiros ou de interesse de quem os mantêm, principalmente quando se trata de instituições públicas e das trocas de gestões. Sendo assim, muitos museus, como o Museu Municipal Tomé Portes del-Rei (MTPDR), buscam espaço e reconhecimento a partir de maior valorização de seu acervo, além de se reafirmar como um espaço público de cultura, patrimônio e memória.

Sendo assim, o presente trabalho visa apresentar o processo, em andamento, para a reestruturação do Museu Municipal Tomé Portes del-Rei, em São João del-Rei/MG e discutir os desafios encontrados ao longo desse trabalho.

Este trabalho descritivo é baseado em fontes ligadas às teorias e práticas do âmbito museológico, além de consultas às pessoas que ajudaram na consolidação do MTPDR ou que, de alguma forma, fizeram e fazem parte da sua história. Aqui será apresentada uma introdução inicial, logo após, localiza-se o desenvolvimento do assunto, apresentado um breve histórico da



instituição museológica, os progressos, desafios, considerações finais e, por fim, as referências utilizadas.

1. Histórico do Museu

O Museu Municipal Tomé Portes del- Rei (MTPDR), cuja gestão encontra-se a cargo do Poder Público Municipal, atualmente está sediado na Praça Frei Orlando, nº 90, Centro (Largo do São Francisco), no prédio da antiga casa de Bárbara Eliodora, que também abriga a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João del- Rei, guardião do acervo.

Em breve histórico, cumpre destacar que o MTPDR foi fundado em 1959 e sua primeira exposição foi realizada na antiga Escola Técnica de Comércio, em 7 de setembro do mesmo ano, uma iniciativa do Centro Artístico e Cultural (CAC). A partir desta exposição, foram recebidas diversas e variadas doações, sendo necessária sua transferência para antiga residência do Barão de São João Del Rei, cuja propriedade já era do Governo do Estado de Minas Gerais, para melhor abrigar e expor o acervo. Então, posteriormente, segundo o livro Efemérides de São João del- Rei, de Sebastião de Oliveira Cintra, foi transferido em 20 de dezembro de 1970 para antiga casa da Bárbara Eliodora, “*in verbis*”:

(20 de dezembro de 1970)
Inauguração do Histórico solar, totalmente reconstituído, onde nasceu a poetisa e heroína “Bárbara Eliodora”, e do prédio próprio da Biblioteca Municipal “Batista Caetano de Almeida”. Em a “Casa de Bárbara” instalou-se o Museu Tomé Portes del- Rei, fundado sob os Auspícios do Extinto Centro Artístico Cultural. Não há razões para a mudança do nome da



instituição para Museu Municipal, embora possamos reconhecer que a prefeitura ampliou o acervo do citado museu. (CINTRA, 1982, pág.525.).

Necessário esclarecer que os bens que compõem o acervo do referido Museu, inventariados pelo município, são significativos para a coletividade local, uma vez que registram parte da história e da memória são-joanense de forma bem diversificada, possuindo peças de várias épocas.

O acervo foi constituído primeiramente através do CAC e pela própria população a partir de doações; posteriormente, pelo acervo do Lincoln de Souza, doação do Conservatório de Música de São João del-Rei, e ainda pela Prefeitura Municipal de São João del-Rei.

O acervo é protegido com Inventário de Patrimônio Cultural de 04 de outubro de 2016 e ainda possui duas peças que merecem destaque e que possuem Tombamento Municipal: os Bordados de João Cândido Felisberto, pelo Decreto nº 3112 em 2005, e o Braço da Balança, pelo Decreto nº 3198 em 2006.

João Felisberto foi o líder da Revolta da Chibata em 1910, e segundo informações levantadas pelo MTPDR, os seus bordados chegaram até a instituição, por doação de Manuel de Souza Guerra que era praça do 51º Batalhão de Caçadores de São João del-Rei, batalhão esse que foi para o Rio de Janeiro na mesma época que João Cândido estava preso e Guerra ganha duas toalhinhas bordadas por ele. Um dos bordados tem como tema “o adeus do Marujo”.

Feito em uma espécie de tosa toalha de rosto. Na parte de cima, do lado esquerdo, estão bordadas as letras JCF, as iniciais de João Cândido Felisberto. No centro, em cima, o título ‘O adeus do Marujo’. À direita a palavra ‘Ordem’. O centro da toalha, duas mãos bordadas se cumprimentam sobre âncora e dois ramos que parecem ser de café e tabaco. Uma das mangas é branca e tem no pulso botões e galões de almirante, a outra é de simples marinheiro. Abaixo da âncora, o nome F.D. Martins, uma referência a Francisco Dias Martins, colega de João Cândido e comandante rebelde do



navio Bahia, tido como um dos cérebros da “Revolta da Chibata”. Embaixo, do lado esquerdo, a palavra ‘Liberdade’, do lado direito a data XXII de novembro de MCMX, o “dia D” da revolta².

O segundo bordado tem como tema “Amôr”

Do tamanho aproximado de uma toalha de rosto; o bordado está na horizontal. No alto estão duas pombas segurando, pelo bico, uma faixa que traz a inscrição ‘Amôr’ (sic). Abaixo, há um coração atravessado por uma espada, de onde jorram gotas de sangue. Dos lados do coração existem flores, algumas borboletas e um beija-flor. Nem nomes e nem datas³.

O Braço da Balança era um instrumento utilizado para pesagem do “quinto do ouro” e tem a data aproximada de 1735, um objeto que representa o poder que a Coroa exercia sobre o Brasil Colônia. E como característica é uma:

Escultura em madeira policromada simples adaptada às necessidades da peça, retrata um braço com a mão fechada de onde pende uma balança. A escultura apresenta certa erudição. Traços anatômicos bons, porém, com a mão em tamanho ‘um pouco’ desproporcional em relação ao braço. Merece destaque o tratamento que demonstra uma certa tensão muscular como o aparecimento das veias. Estilisticamente não é de fácil definição, porém apresenta indícios, através de suas formas anatômicas e pela indumentária que denotam uma influência da arte barroca⁴.

O MTPDR ainda possui utensílios domésticos e de ofício, instrumentos musicais, fotografias, pinturas e desenhos de artistas de renome, câmera fotográficas,

² Texto disponibilizado pelo Museu Municipal Tomé Portes del-Rei.

³ Texto disponibilizado pelo Museu Municipal Tomé Portes del-Rei.

⁴ Texto disponibilizado pelo Museu Municipal Tomé Portes del-Rei.



armas, livros, baús, oratórios, instrumentos de tortura de escravos, etc.

Os fundadores, quando idealizaram o Museu, visavam à composição de um acervo que representasse o modo de vida e as referências simbólicas dos moradores da Comarca do Rio das Mortes (Comarca constituída de uma grande zona geográfica de natureza política, administrativa e jurídica, sediada em São João del-Rei, abrangendo as atuais áreas: parte do Campo das Vertentes, Centro-Oeste, Oeste, Sul e Sudoeste, do estado de Minas Gerais). Hoje, o Museu possui como Missão, formulada por todos os membros do Setor de Patrimônio/ Secretaria Municipal de Cultura e Turismo São João del-Rei (gestão 2017-2020):

Recuperar, valorizar, reconhecer o patrimônio material e imaterial do município e cidadãos de São João del-Rei através da pesquisa, Educação Patrimonial, salvaguarda e comunicação, contribuindo para o fortalecimento da identidade e cultura local, bem como estimular as variadas manifestações artísticas e culturais. [Plano Museológico Museu Tomé Portes del-Rei, 2019-2022].

2. Valorização

O MTPDR, como hoje divide espaço com a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João del-Rei e ainda está instalado na antiga casa de Bárbara Eliodora, pode-se dizer que, ao longo do anos, veio perdendo sua independência como um Museu Municipal que conta a história da cidade, ficando à margem dessas duas outras referências muito representativas. Muitas pessoas adentram o espaço onde está localizado o Museu por causa da Secretaria e se surpreendem por também existir um museu no mesmo local. Outros ainda procuram o Museu em busca de objetos da casa de Bárbara Eliodora, ou de algum de seus pertences, sendo que



para os museus é importante que a comunidade nas quais eles estejam inseridos valorize sua cultura; sabe-se, por exemplo, que muitas características culturais das comunidades estão se perdendo em meio ao avanço da globalização e, nesse sentido, os museus tornam-se espaços de salvaguarda dos bens patrimoniais, como forma de incentivar a valorização e preservação cultural. [PADILHA; CAFE; SILVA, 2014, p. 74]

Dando ênfase a essa percepção, fica visível o atual contexto em que o MTPDR se encontra, afirmando a necessidade de valorizar e difundir seu acervo para que a população se sinta realmente representada através da instituição. O sentimento de pertencimento, que é muito abordado e que muito se busca, é construído através de ações para a comunidade e junto dela, e hoje é o ponto principal que o MTPDR procura atingir.

3. Progressos

Considerando o histórico do MTPDR e a importância de se valorizar, preservar e difundir seu acervo, tornou-se fundamental repensá-lo e reestruturá-lo desde o seu planejamento estratégico até o museológico; pensar ações fundamentais para ampliação do Museu e para propiciar uma maior padronização em a estrutura interna, de forma a corrigir e evitar erros que coloquem em risco seu acervo, um patrimônio significativo para a comunidade local, para historiadores, pesquisadores e interessados no assunto.

Sendo assim, a primeira ação que foi planejada, em busca de reestruturar a instituição, foi o Plano Museológico, seguindo os pressupostos do Estatuto dos Museus Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009:



Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.

Juntamente com o Plano Museológico, foi elaborada a Política de Aquisição e Descarte a fim de ser mais uma ferramenta frente às necessidades primárias do MTPDR. Ambos os documentos têm como propósito fortalecer o papel da instituição museológica, além da necessidade de definir e priorizar os objetivos e ações futuras, sendo assim um instrumento fundamental para a sistematização dos trabalhos internos.

Outra ação proposta foi a mudança da sede que abriga o Museu para a antiga casa do Barão de São João del-Rei. O imóvel é um dos mais valiosos sobrados históricos da cidade, construído no século XIX e pertencente ao “Barão de São João del-Rei”, Dr. Eduardo Ernesto Pereira da Silva. No sobrado hospedou-se D. Pedro II, quando veio a São João del-Rei inaugurar a EFOM (Estrada de Ferro Oeste de Minas), em 28 de agosto de 1881. Está localizado ao lado da Igreja de São Francisco de Assis e da antiga casa de Bárbara Eliodora, o que tornou a mudança propícia, quando se leva em conta a proximidade do antigo local em relação ao novo e um maior espaço disponível. A soma desses fatores validou a intenção e a necessidade de ampliação da instituição com a estrutura para tal realização.

Além disso, o novo local que irá abrigar o Museu, a Casa do Barão de São João del-Rei, é um imóvel estadual, com termo de cessão de uso para o município justamente para ser sede do Museu da Cidade e abrigar



o acervo municipal, conforme define expressamente a Cláusula Terceira do Termo nº 15010095430/08/2015. Porém, ressalta-se que o acervo em sua sede atual já recebe diariamente visitantes dentre moradores, turistas, pesquisadores e turmas escolares, propiciando ações de educação patrimonial, ainda que em condições limitadas em virtude do espaço exíguo e estrutura deficiente.

Todas essas ações foram aprovadas pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural (CMPPC) do município de São João del-Rei, na reunião do dia 14 de novembro de 2018 conforme Processo 055/18, Ata 435.

203 Após a aprovação da mudança, iniciou-se o projeto para implantação do MTPDR na antiga Casa do Barão. Nesse projeto foi repensada a museografia do Museu, que pela falta de mão de obra qualificada para um maior suporte e de recursos financeiros, foi realizada de forma simplificada, com o intuito de posteriormente se fazer melhorias e adicionar elementos que não foram contemplados, como: projeto luminotécnico, projeto de risco e segurança contra incêndio.

É importante ressaltar que essas ações são progressos alcançados de esforços em conjunto com a equipe do Setor de Patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João del-Rei.

As bases teóricas utilizadas para fundamentar as ações aqui listadas têm respaldo nas teorias e aplicações realizadas na área museológica, patrimonial e



terminológica, consultando tesouros, legislação nacional e internacional e obras de referência, como:

Caderno de Diretrizes Museológicas⁵ ; Como Gerir um Museu: Manual Prático⁶ ; Princípios básicos da museologia⁷ ; Tópicos em Conservação Preventiva⁸ ; Parâmetros para a conservação de acervos⁹ ; Planos Museológicos dos Museus: Regional de São João del-Rei¹⁰ , da Abolição¹¹ , Memória da Resistência (SP)¹² , entre outros, e Política/Gestão de acervos do Museu Catavento (SP)¹³ , do MAST (RJ)¹⁴ , Fundação Joaquim Nabuco¹⁵ , entre outros.

4. Desafios

Hoje o MTPDR encontra-se ainda em um cenário de revitalização e enfrenta desafios em busca de recursos financeiros para o cumprimento do novo

204

⁵ CADERNO de diretrizes museológicas. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006.

⁶ ICOM. **Como gerir um museu: manual prático**. França: ICOM, 2004. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>. Acesso em 31 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713>>. Acesso dia 11 de Junho 2020.

⁷ COSTA, Evanise Pascoa. **Princípios básicos de museologia**. Curitiba, Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Acesso em: <http://www.comunicacao.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2019-09/p_museologia.pdf>. Acesso em 11 de Junho 2020.

⁸ Froner, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios (Tópicos em conservação preventiva- 3)**. – Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008. 22 p.: 30 cm. Disponível em: <<http://biblioteca.fespsp.org.br:8080/pergamumweb/vinculos/000004/0000046b.pdf>>. Acesso 11 de Junho de 2020.

⁹ RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. **Parâmetros para a conservação de acervos. Roteiros práticos**. Volume 5. Tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação Vitae, 2004. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro5.pdf>. Acesso em 16 de outubro de 2019.

¹⁰ Plano Museológico 1. Museu Regional de São João Del- Rei/IBRAM/MINC, 2017.

¹¹ Plano Museológico 2. Museu da Abolição/IBRAM/MINC, 2017.

¹² Plano Museológico 3. Memorial da Resistência (Associação Pinacoteca Arte e Cultura do Estado de São Paulo), 2010.

¹³ Política de acervos. Museu Catavento (SP), 2018. Disponível em: <<http://www.cataventocultural.org.br/noticias/museu-catavento-atualiza-sua-pol%C3%ADtica-de-acervo>>. Acesso 11 de Junho de 2020.

¹⁴ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS; MUSEU DA REPÚBLICA. **Política de preservação de acervos institucionais**. Rio de Janeiro: MAST, 1995.

¹⁵ FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Política de acervo: Manual de gerenciamento e uso**. Recife, Agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/politica-de-acervo-2010.pdf>>. Acesso dia 11 de Junho de 2020.



projeto expográfico, buscando colocar em prática todas as fases da pauta museográfica.

O Inventário Museológico está em andamento, porém, como a demanda do Museu é crescente, o inventário é sempre colocado em segundo plano. Desta forma, existe uma grande necessidade de recursos humanos, porém hoje não há verba para contratações para maior suporte ao Museu.

Em paralelo, o Museu não possui um setor educativo estruturado, nem pessoas qualificadas para a função. Esse é mais um caminho necessário a ser traçado, pois esse setor é um elemento fundamental para que o museu cumpra sua função social. Entretanto, os recursos destinados ao Museu são aplicados somente às atividades básicas de funcionamento¹⁶, não há verbas repassadas para melhoria da estrutura interna de pessoal, comunicação e salvaguarda.

Além de recursos humanos, a segurança do prédio, que envolve projetos e instalações contra incêndio, é uma das maiores causas de riscos prementes de muitos museus, acompanhada do encerramento das atividades por inviabilidade de permanecer aberto. E após o fato ocorrido no Museu Nacional, esse tipo de projeto tornou-se alvo de uma maior fiscalização e é um fator para mais uma captação de recursos quando da instalação da nova sede.

¹⁶ Os recursos para reforma da Casa do Barão de São João del-Rei, onde será instalado o Museu e para implantação, são advindos FUMPAC (ICMS Cultural), aprovados pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural (CMPPC), não recebendo nenhum recurso de seu mantenedor- Prefeitura Municipal de São João del-Rei.



Importante perceber os benefícios de se planejar e executar ações para obter um alcance ampliado desse trabalho de preservação pretendido a curto e longo prazo, ressaltando que os recursos devam ser aprimorados, garantindo assim a real manutenção desse acervo.

Cabe salientar que mais de 80% dos museus brasileiros são públicos, assim a maioria das instituições museológicas tem enfrentando as mesmas dificuldades, algumas por falta de recursos para se manter, dificuldades estruturais, entre outras, resultando, algumas vezes, no encerramento das atividades permanentemente ou de forma temporária. A situação é complexa, principalmente quando se leva em conta a necessidade e o compromisso que as instituições possuem em manter em bom estado o patrimônio, o que demanda recursos mais altos para essa conservação e/ou manutenção.

O cenário museológico, hoje, sobretudo de domínio público, é resultado de anos de descaso com o patrimônio. Questões prioritárias são deixadas em segundo plano ou colocadas em âmbito burocrático, decorrendo de recursos insuficientes ou nem aprovação desse recurso.

5. Considerações finais

É possível perceber nas questões aqui pontuadas que as dificuldades financeiras, falhas estruturais, falta de recursos humanos e ausência de profissionais qualificados são realidades vividas pelo Museu Municipal Tomé Portes del-Rei e por tantas outras instituições museológicas. Tratando-se de instituições públicas, a situação tende a se agravar pelos recursos extremamente limitados, falta de interesse ou descontinuidade de projetos com mudança de gestão e afins.



Contudo, é imprescindível entender o papel/missão das instituições museológicas com e para a sociedade, para que esses espaços recebam maior atenção e sejam valorizados. Desta forma, a inserção de recursos financeiros será um desdobramento de um conjunto de ações. Isso considerando uma melhor estruturação do espaço, juntamente com aprimoramento da visão de identidade e pertencimento, atendendo as demandas institucionais e sociais.

Os resultados alcançados até então são de grande relevância para as áreas afins: Poder Público/Administrativo, Museologia, Patrimônio – material e imaterial –contribuindo para a construção da identidade local. Assim, há uma necessidade vital de salvaguardar os bens materiais e imateriais, transmitindo-os às gerações futuras. E a preservação, consubstanciada como ato social e vinculada à questão da identidade e da memória, tem um sério comprometimento com a população local e a do entorno, além da responsabilidade de proporcionar ao município um espaço estruturado e de referência cultural.

Referências

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João Del-Rei**. 2ed. Belo Horizonte, Imprensa oficial, 1982.

Estatuto dos Museus. Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso dia 29 de outubro de 2019.



PADILHA, Renata Cardozo; CAFE, Ligia; SILVA, Edna Lúcia da. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento. **Perspect. ciênc. inf.**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 68-82, June 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362014000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso 16 Dec. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1889>.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 55, p. 53-72, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955>>. Acesso dia 29 de outubro de 2019.

Artigo enviado em: 20/12/2019

Artigo aprovado em: 11/06/2020



Panorama da Conservação e Restauro de Documentos e Patrimônio Histórico Em São João Del-Rei | *Saul Ferdinando de Oliveira Carvalho*¹

Resumo: Em São João del-Rei existem diversos arquivos de documentos em papel dos séculos XVIII, XIX e XX que configuram importante fonte primária de pesquisa. Esta documentação encontra-se desorganizada e poucas passaram por medidas de conservação. Também saber onde está localizada cada documentação e ter acesso a ela é bastante difícil. Com base na experiência adquirida no trabalho do Labdoc/UFSJ na recuperação de acervos documentais e obras do patrimônio histórico de Minas Gerais, irei aqui expor a realidade da conservação e restauração de documentos manuscritos na cidade de São João del-Rei. Irei apresentar os acervos documentais da cidade, onde estão, seu estado de conservação e quais são as possibilidades e dificuldades de pesquisá-los. Também discutirei os rumos e as dificuldades de investimentos na área de preservação do patrimônio documental, bem como sua importância cultural.

Palavras-chave: conservação, restauro, LABDOC, documentos históricos, São João del-Rei

Abstract: In São João del-Rei there are several archives of paper documents from the 18th, 19th and 20th centuries that constitute an important primary source of research. This documentation is disorganized and few have been subject to conservation measures. In addition, it is very difficult to locate the documents as well as access them. Based on the experience gained from working at Labdoc / UFSJ in the restoration of documentary collections and works of the historical heritage of Minas Gerais, I will expose the reality of the conservation and restoration of manuscript documents in the city of São João del Rei. I will present the documentary collections of the city, indicating where they are located, their state of conservation and what are the possibilities and difficulties of research them. I will also discuss the directions and difficulties of investments on the area of documentary heritage preservation, as well as its cultural importance.

Keywords: conservation, restoration, LABDOC, historical documents, culture, São João del-Rei

¹ Graduado e mestre em artes visuais pela Unicamp, Especialista em restauração e conservação de documentos pela Universidade Complutense de Madrid, Restaurador – Labdoc/UFSJ. saul@ufsj.edu.br



Introdução

A cidade de São João del-Rei pertence à mesorregião do Campo das Vertentes em Minas Gerais, região que conta com diversos bens pertencentes ao patrimônio artístico e histórico nacional espalhados por diversas cidades. A cidade de São João del-Rei, além das edificações históricas entre outros haveres, conta com dezenas de acervos documentais datados dos séculos XVIII, XIX e XX os quais contam a história de seu povo, da cidade, bem como de seus bens históricos. Estes acervos documentais, em sua maioria, apresentam desgaste pelo tempo e ainda não receberam os devidos cuidados profissionais de conservação e restauro.

O acesso a estes acervos para consultas e pesquisas é restrito e muitas vezes árduo. Ocorre que, exceto pelos documentos judiciais que estão na sede do IPHAN da cidade e há normatização de consulta, os demais acervos documentais ficam sob a guarda das igrejas e confrarias religiosas, tendo seu acesso gerenciado pelos mesmos, que não raro dificultam que se chegue aos documentos pelos mais diversos motivos.

Sobre o que são e seu contexto, as ordens e irmandades religiosas ou confrarias, Adalgisa (CAMPOS, 2011) explica que Portugal permitia na colônia brasileira apenas a fundação de ordens terceiras e irmandades, genericamente tratadas pelo termo confrarias. As ordens terceiras eram compostas por leigos e tinham como função a preocupação com a espiritualidade de homens e mulheres comuns, bem como atos de caridade; também eram uma espécie de mecenas artísticos na colônia. As irmandades, também compostas por leigos, não tinham vínculo com as ordens conventuais. Tais agremiações mantinham um aspecto devocional e dedicavam-se ao culto dos santos, dos anjos, das almas do purgatório, de Nossa Senhora e da Santíssima Trindade.



As principais confrarias fundadas em São João del-Rei são: a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, Irmandade de Nossa Senhora Do Rosário Dos Homens Pretos, Irmandade de São Miguel e Almas, Irmandade de São Gonçalo Garcia, Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Arquiconfraria de Nossa Senhora das Mercês.

O trabalho de Conservação e restauro de acervos documentais do LABDOC.

211 O Laboratório de Conservação e Pesquisa Documental do Departamento de Ciências Sociais da UFSJ – LABDOC, localizado no Campus Dom Bosco em São João del-Rei, vem atuando desde 2002 na recuperação de acervos documentais dos fóruns de São João del-Rei, Oliveira, Itapecerica, Conselheiro Lafaiete e Formiga (destaque para a documentação cível e criminal da Comarca do Rio das Mortes). Tais acervos constituem importante fonte primária de pesquisa para historiadores e outros pesquisadores. Eles vêm sendo restaurados, catalogados, digitalizados e disponibilizados na internet através do site “Projeto Fórum Documenta”, criado pelo professor Ivan Vellasco².

O LABDOC também disponibiliza em sua página na internet³ um inventário dos principais acervos em papel de São João del-Rei, trabalho da Professora

² <https://documenta.direito.ufmg.br/>

³ <https://ufsj.edu.br/labdoc/guias.php>



Maria Leônia Chaves de Resende do Departamento de Ciências Sociais da UFSJ, DECIS, e com colaboração da professora Lucy Gonçalves Fontes Hargreaves (RESENDE, 2005). São eles:

- Câmara Municipal de São João del-Rei - Acervos Eclesiásticos da Diocese de São João de-Rei (inventário de fontes do acervo da Arquiconfraria de Nossa Senhora das Mercês; catálogo de fontes documentação da Santa Casa da misericórdia; Inventário de fontes do acervo da paróquia de Nossa Senhora do Pilar; inventário de fontes do acervo da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte; guia de fontes do arquivo da Irmandade de Nossa Sra. do Rosário dos Homens Pretos de São João del-Rei; inventário de fontes do acervo da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar; inventário de fontes do acervo da Irmandade de São Gonçalo Garcia; inventário de fontes do acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar; inventário de fontes do acervo da Irmandade de São Miguel e Almas da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar; inventário de fontes do acervo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo; inventário de fontes do acervo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis; Inventário do Acervo Eclesiástico de Santo Antônio do Rio das Mortes Pequeno (Rio das Mortes, distrito de São João del-Rei); inventário de fontes da documentação da capela de São Gonçalo do Brumado, de São Gonçalo do Amarante (distrito de São João del-Rei);

- inventário de fontes dos acervos da paróquia, capelas filiais, agremiações religiosas e irmandades matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados - MG. Prados pertence à Diocese de São João del-Rei;



• inventário do acervo eclesiástico de Tiradentes – MG (inventário de fontes do arquivo paroquial da Matriz de Santo Antônio; inventário de fontes das capelas filiais da Matriz de Santo Antônio; inventário de fontes da Irmandade da Caridade de Nossa Senhora da Piedade; inventário de fontes da Irmandade da Santíssima Trindade; inventário de fontes da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês; inventário de fontes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário; inventário de fontes da Irmandade de São João Evangelista; inventário de fontes da Irmandade de São Miguel e Almas Matriz de Santo Antônio; inventário de fontes da Irmandade do Santíssimo Sacramento Matriz de Santo Antônio; inventário de fontes da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Descendimento). Tiradentes pertence à Diocese de São João del-Rei;

- acervo de obras raras e antigas da Biblioteca Municipal Baptista Caetano D' Almeida;
- acervos teatrais – Acervo Antônio Guerra.

Vale ainda destacar duas iniciativas em São João del-Rei por parte da própria Diocese. A primeira é o Arquivo da Diocese de São João del-Rei, localizado na Sede da Cúria Diocesana, no centro da cidade, na Praça Frei Orlando, arquivo este mantido pela Diocese o qual mantém o acervo recente e antigo da própria Diocese. É aberto a pesquisadores.

A outra iniciativa é por parte da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, também conhecida como Matriz de Nossa Senhora do Pilar, sede da Diocese, a qual reúne a documentação de várias irmandades em uma sala cedida pelo Museu de Arte Sacra de São João



del-Rei. Entretanto este acervo ainda não conta com documentos de todas as irmandades, e as consultas são feitas mediante agendamento prévio com a própria Diocese, uma vez que o Museu de Arte Sacra não é o responsável pela documentação.

Outros acervos documentais diversos, assim como itens do patrimônio histórico, já tiveram sua passagem pelo LABDOC, seja para um procedimento de desinfestação de insetos ou higienização e restauro pormenorizados. Muitos outros acervos documentais da cidade tiveram tratativas para serem restaurados pelo LABDOC, mas os acordos emperraram quase sempre por falta de recursos financeiros do proponente e em alguns casos mediante a burocracia. As confrarias religiosas, por exemplo, não dispõem de grandes recursos, e os valores necessários para recuperar suas respectivas documentações não possibilitam a realização do trabalho. Há ainda, corriqueiramente, o desconhecimento pela confraria da importância da pesquisa e de que iniciativas tomar para a recuperação física destes documentos.

É comum testemunhar entre os responsáveis pela guarda das documentações antigas a insciência das leis, ignorância sobre seu valor público e histórico, assim como quais as possibilidades de restaurar um acervo. Tais elementos afastam e/ou dificultam profundamente o acesso de pesquisadores.

Segundo a Constituição Federal Brasileira, Capítulo II, Artigo 23, Inciso III, fica estabelecido como dever da União, Estados, distrito Federal e Municípios: “proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos” (BRASIL, 1988). Também garante acessibilidade à informação contida em documentos públicos através de seu Capítulo I, Artigo 5º, Inciso XXXIII (Brasil, 1988).



Na prática, a lei é pouco cumprida. Por um lado, ela garante o acesso do cidadão aos documentos e proteção aos mesmos, por outro lado não há iniciativas para garantir como será o acesso ou se ele ocorrerá. Não há qualquer tipo de fiscalização ao menos eficiente, não há exigências do cidadão em órgãos competentes para acessar documentações, tampouco há organização, catalogação, publicidade, recursos e profissionais especializados para lidar com documentações antigas.

Em tese, os documentos históricos, mesmo aqueles de confrarias religiosas, eram a única forma de registro de nascimentos, mortes e outros fatos sociais nos séculos XVIII e XIX, sendo, portanto, documentos públicos. Mas há aí uma dicotomia, pois se estes documentos são públicos, eles ainda pertencem a ordens religiosas, que ficam com o encargo de sua guarda e algumas vezes os tratam como acervo particular. E na necessidade de pesquisá-los, há de se submeter à boa vontade de párocos ou qualquer outra pessoa que lhe possibilite acessar documentações. Há ainda casos onde o acesso é negado sem maiores explicações. Em São João del-Rei não há um arquivo público que receba, centralize e trabalhe com os acervos locais. Existe apenas o IPHAN, que possui a guarda dos arquivos judiciais da cidade, e o Museu de Arte Sacra, que guarda hoje alguns dos documentos de confrarias religiosas.

Desenvolvimento

O que é o tombamento? “O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido, e pode ser feito



pela administração federal, estadual e municipal. Em âmbito federal, o tombamento foi instituído pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o primeiro instrumento legal de proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro e o primeiro das Américas, e cujos preceitos fundamentais se mantêm atuais e em uso até os nossos dias.” (IPHAN, 2019)

Segundo Denis Pereira Tavares, o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei, realizado pelo SPHAN no Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937⁴ trouxe discordâncias entre a população são-joanense e o poder público. Houve abaixo-assinados pedindo o destombamento e até mesmo protestos da população em virtude da discordância sobre quais bens seriam tombados – a população queria decidir, ela própria, quais bens tombar e quais não tombar. Isto tinha muito a ver com o desenvolvimento pelo qual a cidade passava, investimentos urbanos por parte da prefeitura e investimentos particulares em imóveis. Tudo isto culminou na redução da área tombada pelo SPHAN e até mesmo na revisão dos critérios de tombamento do órgão. Na década de 1960, outros desentendimentos surgiram e novamente o destombamento de áreas de São João del-Rei tomava pauta, havendo demolições de construções no centro da cidade e processos judiciais (TAVARES, 2012).

É possível ainda hoje encontrar na cidade pessoas contrárias ao tombamento e ecos desta oposição passada ao tombamento do centro histórico. Vale lembrar que este tombamento se restringiu a determinadas regiões do centro histórico com suas edificações, isto é, em âmbito arquitetônico. Não abarcou bens materiais móveis como as documentações em pauta aqui, muito embora elas sejam

⁴ Este decreto regulamentou as atribuições do SPHAN, definiu o tombamento como meio de salvaguardar por lei o patrimônio nacional. As cidades de São João del-Rei, Tiradentes, Ouro Preto, Mariana, Diamantina e Serro em Minas Gerais foram definidas como “patrimônio histórico e artístico nacional” e tiveram seus conjuntos arquitetônicos e urbanísticos tombados. Posteriormente foram incluídos nos livros do Tombo os conjuntos de Congonhas (1941) e Sabará (1965).



seguras por lei. Alguns bens móveis como obras de arte, monumentos e outros itens tiveram tombamento posterior, uma grande parte na esfera municipal. Dentre os acervos em papel, há apenas dois tombamentos em âmbito municipal (SÃO JOÃO DEL-REI, 2018):

Acervo da Biblioteca Pública Municipal Baptista Caetano de Almeida. Tombamento: Decreto 2696 de 06/06/2001. Resolução 010/01 de 04/06/2001.

Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Tombamento: Decreto 2638 de 11/12/2000. Resolução 09/00 de 07/12/2000.

A falta de iniciativas maiores quanto a tombar e criar uma estrutura de acessibilidade para estas documentações históricas as deixam inacessíveis e desconhecidas pela população.

Dentre as documentações já visitadas para avaliação técnica do estado de conservação, todas possuem diversos problemas, como ataque de insetos, rasgos, fungos, acidificação do papel, entre outras degradações que dificultam ainda mais o trabalho do consultante que consegue chegar até elas. Há relatos de casos onde se nota um determinado apego à documentação por seus responsáveis, impedindo ou dificultando ao máximo o acesso de pesquisadores às mesmas.

Desta forma, conseguir recursos ou esperar que responsáveis por documentações tomem a iniciativa de submetê-las a procedimentos de conservação é altamente improvável, se até mesmo consultá-las para estudo ou pesquisa é algo difícil. Quiçá este protecionismo seja um fruto cultural oriundo da recusa,



por parte da população no passado, em aceitar o tombamento dos bens históricos da cidade pelo SPHAN/IPHAN. Fato é que faltam iniciativas educacionais e políticas de acesso à informação mais efetivas para a população, para garantir àqueles que buscam nestas fontes primárias informações relevantes.

Vale destacar brevemente aqui o estado de conservação pormenorizado de alguns dos acervos já citados, os quais o autor deste artigo já teve acesso.

Acervo de Obras Raras e Antigas da Biblioteca Municipal Baptista Caetano D' Almeida.

O acervo pertence ao município de São João del-Rei, mas está sob guarda da UFSJ, em regime de comodato, desde 1999. São cerca de 404 livros entre os séculos XVI e XVIII, 168 livros do século XIX e 168 do século XX, totalizando 740 livros, segundo dados de uma catalogação terminada no ano de 2004 em projeto realizado pela UFSJ e gravado em CD-ROM (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI, 2004). O acervo tem um grande volume de livros, alguns títulos importantíssimos e muito

218

Figura 1: Biblioteca Municipal Baptista Caetano D' Almeida: vista da lateral esquerda da sala onde se encontram as obras raras. Foto: o autor





raros, de valor inestimável. Livros como a “*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*” de Diderot por exemplo.

O acervo se encontra em uma sala projetada para receber acervos bibliográficos, que proporciona condições ideais de conservação, com iluminação e entrada de ar controladas, entrada de insetos vedada, temperatura e umidade estáveis e entrada de consulentes restrita. A sala se encontra em um edifício também projetado para lidar com acervos documentais, o CEDOC/UFSJ. Todos estes fatores garantem ao acervo segurança e sobrevida em termos de conservação. Entretanto o acervo como um todo carece de recursos para um controle periódico para observação de infestações de insetos e higienização, por exemplo.

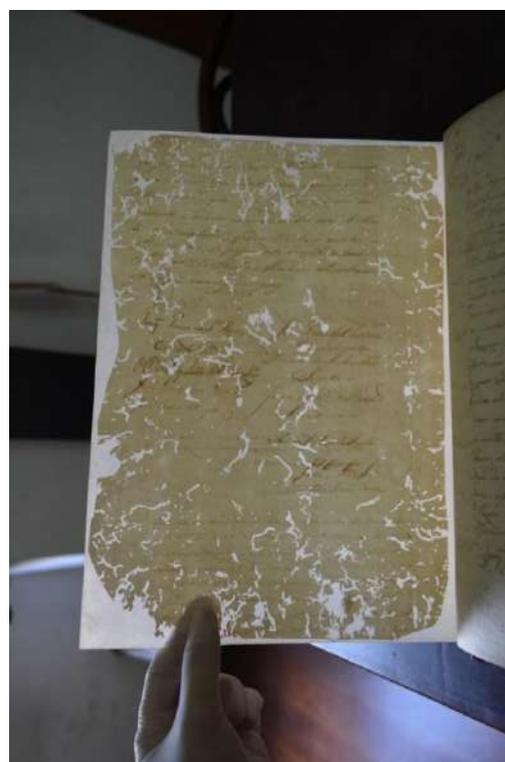


Livro de Termos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis.

Encontra-se sob a guarda da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis na Igreja de São Francisco, em São João del-Rei.

Figura 2: Biblioteca Municipal Baptista Caetano D’ Almeida: “*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*” de Diderot, volumes originais e raros em bom estado de conservação. Foto: o autor

Figura 3: Nesta foto realizada à contraluz, fica nítida a degradação do documento original, provocada muito provavelmente por cupins (buracos em estruturas rendilhadas) e carunchos (pequenos orifícios circulares). Também se nota o papel japonês como suporte do documento danificado e ligando o documento à encadernação em códice. Foto: o autor



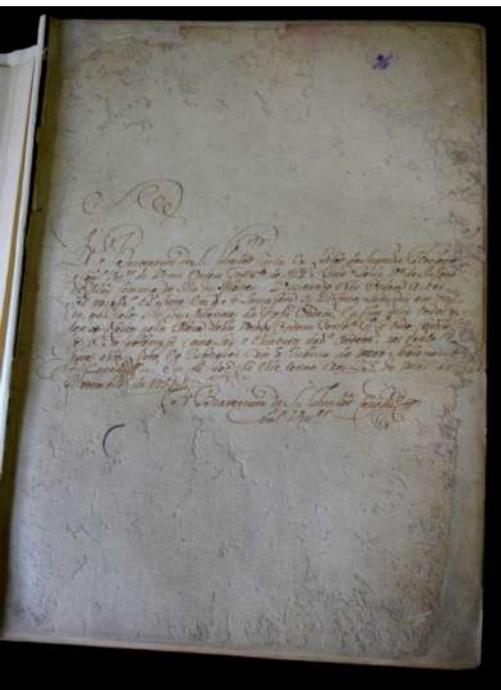


Figura 4: Primeira página do livro. Detalhe da data do primeiro documento: 23 de novembro de 1752. Foto: o autor

O livro como um todo apresenta um excelente estado de conservação. Ele foi restaurado em 1961 pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ. Isto garantiu uma sobrevivência muito boa a todos os documentos ali contidos. Todos eles foram restaurados por apresentarem, então, sinais de ataque de insetos, além de outros problemas pontuais. Ressalto aqui a ótima qualidade do restauro executado pela Biblioteca Nacional, que se encontra íntegro mesmo após cerca de cinquenta e sete anos. Apenas a capa apresenta hoje sinais de desgaste por manuseio, mas nada muito grave.

Acervo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo.

Encontra-se na Igreja do Carmo, centro de São João del-Rei. O acervo estava armazenado parte em um armário de madeira e parte em estantes de aço. Carece de medidas de conservação preventiva no local, pois passou, nos meses de maio a julho do ano de 2019, por procedimento de desinfestação em câmara de nitrogênio e higienização nas dependências do LABDOC, por iniciativa de um pesquisador.

Fontes Cíveis e Criminais do Fórum de São João del Rei.

São documentos como inventários, testamentos, processos cíveis e criminais dos séculos XVIII, XIX e início do século XX. Após processo de desinfestação e higienização no LABDOC, foram devolvidos ao IPHAN, onde se encontram hoje disponíveis para consulta e armazenados de maneira adequada.

Considerações finais

Se por um lado o cidadão tem o direito de acesso a bens públicos como documentações antigas, por outro lado há de se entender qual o contexto daqueles que detêm a guarda destes bens, daqueles que são proprietários muitas vezes de casarões tombados pelo patrimônio histórico ou ainda pela população que vive dentro



deste contexto. Salvador Muñoz Viñas, um conservador e restaurador espanhol contemporâneo, em seu livro “*Teoría contemporánea de la Restauración*” (VIÑAS, 2010), trata de pensar a questão do patrimônio histórico no contexto do início do século XXI. Ele discute, assim como outros pensadores contemporâneos do assunto, o que é o Patrimônio da Humanidade, por exemplo. Alega que em determinados locais do mundo, especialmente o Oriente, o tombamento de edifícios antigos não faz o menor sentido do ponto de vista cultural.

Ressalta que Patrimônio da Humanidade é uma ideia ocidental, uma globalização dos valores ocidentais, e que esta conversão mundial está recheada de dificuldades, resistências e más interpretações. Em 1994, um grupo de pesquisadores elaborou uma lista de bens declarados como Patrimônio da Humanidade e o resultado foi uma grande maioria de patrimônio europeu e patrimônio com influência europeia fora da Europa (VIÑAS, 2010).

Quero dizer com isto que em meio aos locais históricos, vivem pessoas, e muitas vezes o tombamento destes locais não considera a vida, costumes e influência que o tombamento pode causar àqueles que vivem ali. Implica em aspectos positivos e negativos, já que a constituição de um patrimônio histórico beneficia a cultura das pessoas do país, beneficia o turismo, educação, mas não deixa de ser um ato imposto a uma população local, a qual pode não querer este tombamento, como foi o caso de São João del-Rei. E esta população é quem arca com o ônus do tombamento, ainda que existam aí interesses



econômicos. Por outro lado, o tombamento é uma medida determinante para a sobrevivência de parte do patrimônio histórico nacional e precisa ser mantido. Mais do que qualquer outro elemento, medidas educativas são importantes para a conscientização do que é e quais os benefícios do tombamento.

Os acervos documentais da cidade não possuem o apelo turístico e a visibilidade do centro histórico e das igrejas antigas; em parte por isto, eles recebem muito pouco recurso, ou nem os recebe, para sua manutenção. Os responsáveis pelos acervos, se e quando recebem recursos, recebem pouco e de forma inconstante. Mas são obrigados a conservar os acervos e garantir acessibilidade a eles. Mas aí está um ônus onde na maioria das vezes não há como arcar, o que resulta na precariedade de grande parte de acervos documentais, seja no aspecto físico quanto a seu estado de conservação, seja no aspecto de acesso aos documentos, desde o local para acondicionamento até a chegada deles às mãos do consulente.

Seria importante haver uma política pública de apoio e gestão destes documentos históricos. Uma possibilidade seria a criação de arquivos que reunissem estas documentações, possuindo recursos para sua conservação, acondicionamento adequado e contratação de pessoal qualificado para lidar com os acervos. Iniciativas como esta tem como exemplo bem-sucedido o Arquivo Público Mineiro em Belo Horizonte. Mas mediante o número de documentações antigas e histórias existentes somente em São João del-Rei, contabilizar o país como um todo geraria uma lista gigantesca de papéis antigos, e seria necessária a criação de muitos arquivos como o Arquivo Público Mineiro. Iniciativas como o LABDOC, ou o arquivo da Diocese de São João del Rei não são capazes de lidar com tamanho volume de documentos.

Os acervos documentais locais, alguns com quase 300 anos, não apresentam estado de conservação satisfatório de modo geral e



correm sérios riscos de irem se perdendo ao longo dos anos, em um futuro muito próximo, e enquanto isto, a história do país vai se perdendo em meio a poeira, cupins e ao tempo.

Bibliografia

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: SPHAN/PróMemória, 1987.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

GAMBONI, Dario. World Heritag: Shield or Target? Conservation. **The Getty Conservatios** Institute Newsletter, 16, 2: 5-11. 2001.

IPHAN. Bens Tombados. **Portal do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>>. Acesso em: 23 de maio de 2019.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de, et al. **Acervos Eclesiásticos: levantamento e cadastramento dos documentos avulsos e códices nos arquivos da Diocese de São João del-Rei** (Minas Gerais, XVIII – XIX), 2005. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/labdoc/acervo_sjdr.php>. Acesso em: 27 de maio de 2019.

SÃO JOÃO DEL-REI. Prefeitura Municipal de São João del-Rei, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. **Guia de Bens Protegidos de São João del-Rei**, 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Z1OfvI6S1ZU1862zyYu-apZ-IeFHUzVR/view>>. Acesso em: 24 de maio de 2019.

TAVARES, Denis Pereira. **O tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei: negociação e conflito entre projeto de apropriação e uso do patrimônio**



cultural (1938- 1967). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da FAFICH/UFMG, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI.
Arquivos Históricos & documentais de São João del-Rei.
Acervo de Obras Raras e Antigas da Biblioteca Municipal Baptista
Caetano D’Almeida. São João del-Rei, 2004. 1 CD-ROM

VINÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporânea de la Restauración.** Madrid: Editorial Síntesis, 2010.



O Arquivo da Banda Teodoro De Faria: Um Estudo Sobre Marchas Festivas | Talisson Samuel Silva¹ Dr. Edilson Assunção Rocha²

Resumo: Surgida no ano de 1902 após a divisão da antiga Banda Ribeiro Bastos, a Banda Teodoro de Faria se tornou uma das principais referências no que diz respeito à tradição das bandas de música mineiras, e ainda hoje presta serviço às setecentistas irmandades e confrarias de São João del-Rei em suas grandiosas procissões. O arquivo musical da corporação, que herdou parte do acervo da antiga Banda Ribeiro Bastos, é composto de partituras datadas em sua maioria do século XIX e XX, de diversos gêneros musicais, sendo os mais representativos as marchas (fúnebres e festivas) e dobrados. Este artigo, desenvolvido durante um projeto de iniciação científica, traz aspectos históricos da Banda Teodoro de Faria, além de descrever brevemente seu arquivo, possuindo como recorte as Marchas Festivas, as quais foram inventariadas. Este gênero, que constitui parte fundamental do repertório da corporação, é específico para execução em procissões e conta com grande número de composições de São João del-Rei e região.

Palavras-chave: Banda Teodoro de Faria; Marcha Festiva; Arquivo musical.

Abstract: Founded in 1902, after the division of the former band “Ribeiro Bastos”, the band “Teodoro de Faria” became one of the main references regarding the tradition of Minas Gerais music bands and still today serves the brotherhoods of the 18th century of São João del-Rei in their pompous religious processions. The musical archive of the ensemble, which inherited part of the collection of the former band “Ribeiro Bastos”, is composed of music manuscripts dated mostly from the 19th and 20th century, from various musical genres, which the most representative are procession marches (funeral and festive) and *dobrados* (military march). This article brings historical aspects of band “Teodoro de Faria”, in addition to briefly describing it’s archive, focusing on the Festive Marches, which were inventoried. This genre, which is a fundamental part of the corporation's repertoire, is specific for performing in processions and has a large number of compositions from São João del-Rei and region.

Key-words: Banda Teodoro de Faria; Festive March; Musical Archive.

¹ Graduado em licenciatura em Música. E-mail: talisson.shemuel@gmail.com.

² Departamento de Música, Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: edilsonrocha@ufsj.edu.br.



Introdução

No decorrer da história da música de São João del-Rei, que remonta ao princípio do século XVIII, diversos conjuntos musicais surgiram, dedicados tanto à música sacra quanto àquela não ligada à liturgia. No âmbito da música sacra os conjuntos que se desenvolveram na cidade e que se mantiveram em atividade até os dias atuais foram as bicentenárias Orquestra Lira Sanjoanense (1776) e Orquestra Ribeiro Bastos (1790?).

São João del-Rei a partir da segunda metade do século XIX foi cenário da criação de inúmeras bandas de música, muitas das quais já não mais existentes. A mais antiga herdeira dessa tradição é provavelmente a Banda Teodoro de Faria, fundada em 1902.

O arquivo musical da Banda Teodoro de Faria possui um rico acervo de partituras, em sua maioria datada dos séculos XIX e início do século XX. Deste modo, como primeira ação para organização e valorização deste arquivo, surgiu este trabalho que tem como recorte de pesquisa suas marchas festivas e a proposta de criação de um catálogo dessas obras.

A marcha festiva é um tipo de composição própria para a execução em procissões festivas, com características propícias para o acompanhamento do cortejo. Em um contexto de marchas processionais, difere da marcha fúnebre por sua finalidade, sendo desta seu antônimo (MELO, 2013 p. 16). A marcha festiva possui expressivo número de composições em São João del-Rei e região, e é parte fundamental do repertório da Banda Teodoro de Faria, devido a seu extenso calendário musical.



Metodologia

Para a realização desta pesquisa, foi necessário o levantamento de dados em duas etapas: a listagem de marchas e coleta de dados para a posterior criação de um catálogo, e a revisão de literatura a respeito da história da Banda Teodoro de Faria e sobre as marchas festivas.

227 Preliminarmente, foi realizado um levantamento do arquivo e em seguida a localização dos documentos referentes às marchas festivas. Uma vez localizadas, foram listadas em um livro, para posterior consulta³, e transcritas para computador em seguida. As marchas se encontravam organizadas em ordem alfabética e em três pilhas, e essa disposição foi respeitada. Foi realizada então a listagem das obras, com a atribuição de número, título, nome do compositor e ano de produção do documento. O catálogo não foi criado pelo fato da pesquisa se tratar de uma proposta, a qual buscou uma forma de organização que se adéqua às características do arquivo da banda, além da falta de tempo hábil para a realização de todo o processo. Ao fim, portanto, foi-se criado um inventário de Marchas Festivas.

A pesquisa sobre o histórico da Banda Teodoro de Faria se deu a partir da revisão de artigos científicos e livros sobre a história da música em São João del-Rei. Também foram utilizados documentos do próprio arquivo da banda, bem como da Orquestra Lira Sanjoanense. Nesse sentido, foi utilizada a abordagem

³Listagem feita à mão por solicitação do maestro da banda.



da Micro-história encontrada em Levi (1992), enquanto uma área de estudo de elementos históricos através de uma escala reduzida, a partir da qual é possível uma melhor compreensão dos fatos e personalidades analisadas.

A Banda de Música no Brasil

A presença da banda de música no Brasil, com o conceito básico de um conjunto de instrumentos de sopro e percussão, remonta ao princípio do século XIX, porém, como conclui Binder (2006), antes da chegada da família real no ano de 1808, já existiam conjuntos musicais no exército luso-brasileiro. Com a vinda da Banda da Armada Real, tais conjuntos se modernizaram, o que continuou a acontecer após a Independência.

A partir da metade do século XIX, com a disseminação das bandas nos batalhões no Brasil, surgiram conjuntos musicais não ligados à atividade militar. Dois desses conjuntos se popularizaram: os formados em barbearias, que se tornaram ponto de encontro para atividades musicais, e o de escravos em grandes fazendas, que significavam forma de prestígio e *status* para os senhores de engenho (MELO, 2013, p. 88).

Em Minas Gerais, nesse período, com a intensa produção musical ligada ao culto católico, a banda de música tinha como uma das principais funções acompanhar as solenidades externas às igrejas nas festas religiosas, ou seja, as procissões, enquanto a parte litúrgica interna, as missas e novenas, ficava a cargo da orquestra. Deste modo, era comum a associação institucional entre orquestra e banda⁴.

No início do século XX começaram a surgir corporações civis com administração própria, regidos por estatuto, mas seguindo

⁴ A associação entre orquestra e banda, comum na região de São João del-Rei no século XIX, existe nos dias de hoje, como a Orquestra e Banda Ramalho (Tiradentes) e a Lira Ceciliana (Prados).



os moldes militares, como no uso de uniformes e no repertório (COSTA, 2012). Estas novas bandas passaram utilizar denominações características, de acordo com a natureza das atividades da corporação, como filarmônicas, sociedades musicais ou liras, entre outros, sendo muito comum a utilização do nome “Santa Cecília”, em homenagem à padroeira da música, segundo a tradição católica.

A Banda Teodoro de Faria

O primeiro registro que trata da história da música na cidade de São João del-Rei remonta ao ano de 1717, quando da visita de Dom Pedro de Almeida e Portugal, o Conde de Assumar, à cidade. Sabe-se que foi cantado um *Te Deum*⁵ a dois coros, reunidos pelo Mestre Antônio do Carmo (VIEGAS, 1987).

Dos conjuntos musicais existentes no século XVIII, resistiram ao tempo duas orquestras na cidade: a Orquestra⁶ Lira Sanjoanense e a Orquestra Ribeiro Bastos. A Lira foi fundada em 1776, por José Joaquim de Miranda. O ano de fundação da Ribeiro Bastos é alvo de controvérsia, com autores recuando ao século XVIII e outros afirmando 1840 (VIEGAS, 1987).

As orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos possuíam bandas de música para a realização das procissões, rasouras, e entretenimento. A banda da Orquestra Lira Sanjoanense, segundo Aluizio Viegas

⁵*Te Deum* é o título vindo das primeiras palavras do hino católico de ação de graças. Na região era e ainda é comum seu canto alternando suas estrofes entre o gregoriano e polifônico.

⁶O termo “orquestra”, em São João del-Rei e região, subentende a tradicional formação de instrumentos de cordas e sopros acrescido do coro a quatro vozes.



com atividades encerradas em 1935 (MELO, 2013, p. 159), teve como maestros Carlos José Alves e posteriormente o renomado Luiz Baptista Lopes. A Banda Ribeiro Bastos, no final do século XIX, era regida pelo próprio Martiniano Ribeiro Bastos, sendo sucedido por José Quintino dos Santos.

Em 1902, a banda de música da Orquestra Ribeiro Bastos seguiu uma trajetória inusitada: com uma divisão dentro da banda houve a origem de uma segunda corporação, passando a existir duas bandas com o mesmo nome durante anos, com a originária sob regência do mestre José Quintino dos Santos, o “Zé Chato”, e a dissidente organizada por Augusto Teodoro de Faria e regida por José Francisco Borges, o “Zé Ximba” (GAIO SOBRINHO, 2002).

Sobre tal fato, nos relata o maestro Tadeu Nicolau Rodrigues:

O [Martiniano] Ribeiro Bastos já estava cansado, e entregou a banda para José Quintino. Quando a banda se separou em 1902, ficou sendo banda “Ribeiro Bastos 1” e “Ribeiro Bastos 2”, uma confusão de nomes, depois papai quis homenagear Teodoro de Faria. A banda número 1 ensaiava depois da ponte do Rosário. Quando papai e eu passávamos em frente, papai fazia piada. Eram alunos ruins, tocando dobradinhos feios. Isso por volta de 1948. (RODRIGUES, 2019)

Segundo Antônio Gaio Sobrinho, os motivos da separação da Banda Ribeiro Bastos e o ano deste acontecimento permanecem incertos, mas a tradição indica que tenha ocorrido no ano de 1902. Na Festa dos Passos⁷, tradicionalmente ocorrem cerimônias distintas realizadas ao mesmo tempo com a utilização de banda, uma na Igreja do Carmo e outra na Igreja de São Francisco. É possível especular, então, que a separação em duas bandas e com o mesmo

⁷ Em São João del-Rei desde o século XVIII, durante a Festa dos Passos, promovida pela Irmandade do Senhor dos Passos da Catedral do Pilar, são realizados os Depósitos, pequenas procissões feitas na sexta-feira e sábado da solenidade, levando as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos para as igrejas das quais partirão ao mesmo tempo as procissões no Domingo do Encontro, respectivamente das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis. No domingo são realizadas ainda rasouras com tais imagens também no mesmo horário, o que faz necessária a participação de duas bandas.



nome tivesse sido estimulada nestas celebrações, até que isso ocorresse definitivamente (2002).

Após a separação, ambas as corporações passaram por reformulações em suas organizações. A “Banda Ribeiro Bastos 1”, de Quintino dos Santos, criou estatuto e renovou a diretoria em 1914, tendo Antônio de Assis Pereira como diretor e o próprio José Quintino dos Santos nos cargos de tesoureiro e regente, como atesta o próprio estatuto e a ata de eleição da instituição⁸, (figuras 1 e 2). Isso leva a crer que a banda já não mais mantinha vínculo com a Orquestra Ribeiro Bastos, apesar do nome.

Após muitas dificuldades, tanto financeiras quanto da falta de músicos, e com a morte de José Quintino dos Santos em 1939, a Banda Ribeiro Bastos originária encerrou as atividades no final década de 1940, já sob a regência de José Lino de Oliveira França (1897-1952), bombardinista e compositor.

A “Banda Ribeiro Bastos 2”, liderada por Augusto Teodoro de Faria, formou nova diretoria quando de sua morte, em 1917, ficando aos cuidados de Teófilo Inácio Rodrigues que resolveu homenagear seu antigo diretor mudando o nome da agremiação para Banda Teodoro de Faria. Zeloso, Teófilo enfrentou a falta de recursos realizando os ensaios da banda em sua casa, e permaneceu à sua frente até sua morte em 1973. Tem seu respeitado nome vinculado até hoje à

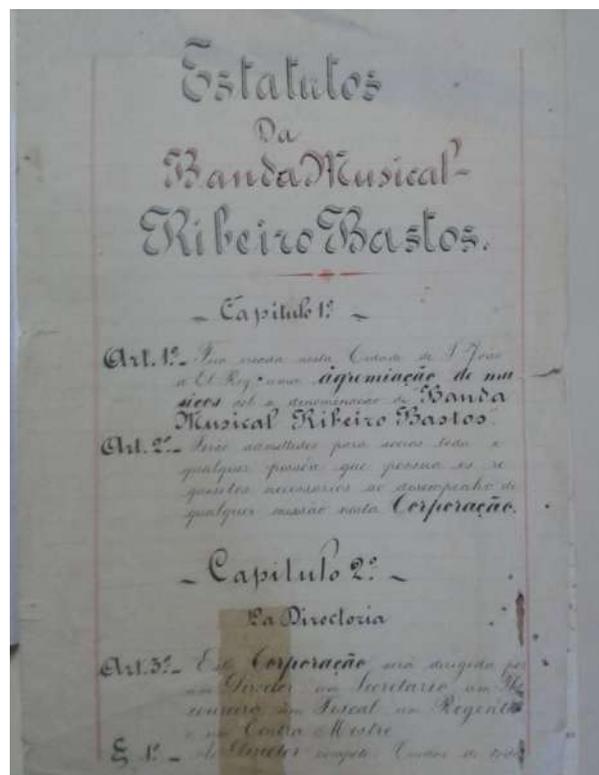
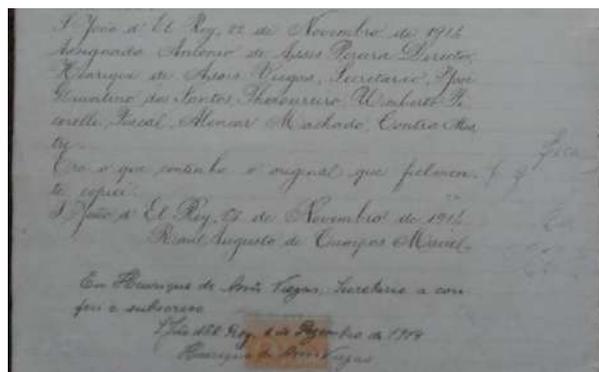


Figura 1: Trecho da ata de eleição da Banda Ribeiro Bastos, na qual se encontra a formação da primeira diretoria da corporação, de 1914. Fonte: Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Figura 2: Primeira página dos Estatutos da Banda Ribeiro Bastos, de 1914. Fonte: Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense.

⁸ Ambos os documentos foram recentemente encontrados no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. A respeito da procedência, é duvidoso o motivo pelo qual se encontram no arquivo desta orquestra, que aparentemente, não toma parte nesta história. Segundo o maestro Modesto Fonseca, é provável que Aluizio Viegas, musicólogo e antigo regente da Lira, os tenha guardado, visto que era filho do secretário Henrique de Assis Viegas, lavrador da ata.



1917

Entrada.	Saída.
Tocata n.º 1. Marcha Fátima em 110 batimentos por conta do Sr. Abel Chaves em 24 de Junho de 1917.	
Re: Seguros	
Thiéfilo Rodrigues	Thiéfilo Rodrigues 2.500
Eduardo Carneiro	Eduardo Carneiro 2.500
Marcos da Paizca	Marcos 2.500
João Pedro	João Pedro 2.500
João Augusto	João Augusto 2.500
João Simão	João Simão 2.500
Luiz Gonzaga Reis	Luiz Gonzaga Reis 2.000
Euclides	Euclides 1.500
Joaquim Pinto	Joaquim Pinto 1.500
Pedro Adair	Pedro Adair 1.500
Carlos Alexandre	Carlos Alexandre 1.500
Jose Amato	Jose Amato 1.500
Joaquim Moreira	Joaquim Moreira 1.500
João Gomes	João Gomes 1.500
Marcelo Silva	Marcelo Silva 1.500
Domingos de Brito	Domingos de Brito 1.500

corporação, que por muitos ainda é conhecida como “banda do *Sô Tiófilo*”.

Com o fim das bandas paralelas às orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, a Banda Teodoro de Faria assumiu a parte musical das procissões do centro de São João del-Rei. Atualmente tem como maestro o filho de Teófilo Inácio, Tadeu Nicolau Rodrigues e possui sede própria desde 1967, situada à Rua Santo Antônio, 289, mesma rua onde se localizam ambas as orquestras.

O Arquivo da Banda Teodoro de Faria

Reunindo partituras dos séculos XIX e XX e dos mais variados gêneros musicais, o arquivo musical da Banda Teodoro de Faria pode ser considerado um dos mais importantes da região do Campo das Vertentes. Além de ser o mais antigo arquivo de banda de São João del-Rei, possui um grande volume de obras, muitas das quais originais, que podem servir de fonte para diversas pesquisas. Pode-se considerar que a maior parte das partituras presentes nele se encontra em bom estado de organização, ainda que as partituras em desuso mereçam maior atenção.

O arquivo da corporação está localizado no andar de baixo de sua sede, em sala reservada para este fim. As partituras ficam armazenadas em armários e prateleiras dispostos ao longo de duas paredes, ficando as mais utilizadas em um armário metálico fechado, e o restante das partituras, documentos administrativos e métodos, nas prateleiras. Dentre os manuscritos mais antigos é possível observar obras provenientes do arquivo da antiga Banda Ribeiro Bastos, bem como partituras do próprio José Quintino dos Santos, atestados pelos carimbos da corporação e do maestro.



Figura 3: Primeira página do livro de pagamentos de 1917 da Banda Teodoro de Faria, onde se vê a primeira tocata da banda após reorganização. Fonte: Arquivo da Banda Teodoro de Faria

Figura 4: Arquivo da Banda Teodoro de Faria.



As marchas festivas, foco deste trabalho, estão localizadas no armário fechado, em sua primeira prateleira. São as partituras mais bem preservadas do arquivo, juntamente dos dobrados e marchas fúnebres, por se tratarem do repertório mais tocado.

A Banda de Música e a Procissão

A partir do século XIX, segundo Melo, (2013, p. 73) a antiga tradição católica presente na Colônia das procissões em honra a oragos e ao Santíssimo Sacramento se intensificou. A respeito do surgimento das marchas de procissão, diz Silva (2000) que, com a parte musical das procissões sendo feita pelas bandas militares, houve a necessidade do desenvolvimento de uma forma de composição específica para o cortejo, se adequando ao andamento ditado pelos fieis e religiosos. Esta forma de marcha, portanto, deveria ser mais lenta que a marcha militar, utilizada no deslocamento de tropas.

O Gênero Marcha e a Marcha Festiva

O termo marcha, no âmbito musical, pode apresentar diversas variações, mas sempre ligada ao deslocamento. Deste modo, pode-se afirmar que a marcha se modificará de acordo com o fim a que serve. Segundo Castellano (2018, p. 31), “a forma ‘marcha’ tem uma grande variedade de formas que se



Figura 5: Arquivo da Banda Teodoro de Faria.

Figuras 6 e 7: Carimbos de José Quintino dos Santos e da Banda Ribeiro Bastos. Fonte: Arquivo da Banda Teodoro de Faria



apresentaram ao longo da história da música e que os diferentes compositores fizeram seu uso em função de suas necessidades composicionais”⁹ (tradução nossa). Ainda segundo o autor, uma das formas de se classificar as marchas é através de sua funcionalidade (p. 33), o que explica as diversas nomenclaturas que a forma leva, como marcha fúnebre ou ainda marcha festiva.

A estrutura da marcha festiva se assemelha à estrutura formal e de tonalidade de outras marchas para banda, sendo clara sua relação com o dobrado em seu desenvolvimento. Geralmente está em compasso quaternário simples, e está dividida em seções como no esquema a seguir.

| INTRODUÇÃO | A | B | FORTE | TRIO |

Geralmente, após o trio há a marcação de repetição *Da capo*, do princípio, com o fim após a seção forte, que é marcado pela utilização de instrumentos graves e marcação das palhetas e percussão.

Sobre a tonalidade, há variações de acordo com o modo em que a peça é composta. Se iniciar em modo maior, o tom é mantido até o fim, modulando geralmente para o tom da subdominante (IV grau) no trio. Se em modo menor, no trio há a modulação para o relativo ou homônimo maior.

A marcha festiva é ainda pouco conhecida e carece de pesquisas e estudos aprofundados necessários para solucionar lacunas a respeito de sua origem. Inclusive há indícios de que o conceito “marcha festiva” fosse aplicado não somente ao gênero de marcha, mas também ao ato de se tocar em uma festa religiosa de caráter festivo (como no cabeçalho do documento da figura 3, acima).

⁹*La forma “marcha” tiene una gran variedad de formas que se han presentado a lo largo de la historia de la música y que los distintos compositores han hecho uso de ella en función de sus necesidades compositivas.*



Criação do Inventário

O inventário, anexo ao fim do artigo, foi organizado de modo a constar os campos título uniforme, nome do compositor e ano da cópia mais antiga do conjunto. Tais informações serão utilizadas para futura criação do catálogo de obras.

Com a listagem das marchas festivas, foi obtido o número de 91 composições, quantidade que tende a aumentar devido à possibilidade de não terem sido localizadas todas as marchas. Destas composições, sete são de origem estrangeira (francesas e italianas), o que pode levantar dúvidas sobre seu tratamento como marcha festiva. Também chama a atenção é o nome dado a estas composições. Em sua maior parte são atribuídos nomes de santos ou de cunho religioso, o que reflete qual sua função.

Percebe-se que grande parte das obras não possui compositor identificado no documento, totalizando 31 obras, e somente 22 composições possuem data identificada. Deste modo, a falta de informações consistentes acaba por dificultar o processo de análise.



Figura 8: Parte de 1º oficleide da marcha festiva São Sebastião, de Bernardino Júnior, 1878. Fonte: Arquivo da Banda Teodoro de Faria



Considerações Finais

A Banda Teodoro de Faria, em seus mais de cem anos de existência, mantém o *ethos* da tradicional banda de música que remonta ao século XIX, seja através de sua atuação musical em festas religiosas de São João del-Rei, concertos, retretas e até mesmo cortejos fúnebres ou através da conservação de seu arquivo musical.

Ao escrever este artigo, pôde-se perceber que a marcha festiva, ainda que muito difundida na região e parte fundamental do repertório da Banda Teodoro de Faria, não é objeto de estudo de pesquisas aprofundadas. É importante destacar que este trabalho faz parte de uma ação inicial para a conservação do arquivo desta instituição, que possui partituras de diversos gêneros musicais sem o devido tratamento, além de outros documentos, como livros de atas e de caixa.

Além de ser o estado brasileiro com maior número de municípios, Minas Gerais conta com a maior concentração de bandas de música do país. Somado ao fato de cada uma destas bandas possuírem um arquivo musical próprio, pode-se perceber que muito há para ser feito. Por fim, através da pesquisa histórica da Banda Teodoro de Faria, uma instituição que atravessou gerações e que soube respeitar seu passado, este trabalho buscou contribuir para com os estudos sobre a música são-joanense e sobre o vasto patrimônio cultural das bandas de música mineiras.

Referências

- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.
- CASTELLANO, José Luis de La Torre. **Las Marchas de Proceión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016)**. Edição eletrônica. Universidad Internacional de Andalucía. 2018.



COSTA, Manuela Arcias. **Vivas à República: representações da banda “União XV de Novembro” em Mariana-MG (1901-1930).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. Niterói, 2012.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. **Catálogo temático de manuscritos musicais para a Semana Santa e Quaresma em arquivos de Viçosa (MG).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. *In*: BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

MELO, Edésio de Lara. **Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João del-Rei/MG (1870-1965).** Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

RODRIGUES, Tadeu Nicolau. Depoimento ao pesquisador, em manuscrito, concedida em 07/08/2019.

SILVA, Leonardo Dantas. **A música das procissões: 500 anos de fé.**

SOBRINHO, Antônio Gaio. **Bandas musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria.** Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei. Volume X. pág. 12 a 23. São João del-Rei, 2002.

VIEGAS, Aluizio José. **Música de São João del-Rei – De 1717 até 1900.** Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei. Volume V, pág. 53 a 65. São João del-Rei, 1987.

Artigo enviado em: 01/03/20

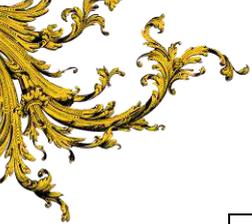
Artigo aprovado em: 16/06/20



APÊNDICE

Lista Em Ordem Alfabética De Marchas Festivas Do Arquivo Da Banda Teodoro De Faria

Nº	TÍTULO	COMPOSITOR	ANO
01	8 de Dezembro	José Lino de Oliveira França	
02	19 de Março	Cristóvão Pinto	
03	20 de Janeiro	Ulisses Lira	1949
04	43º Batalhão de Caçadores	Compositor desconhecido	
05	Nº 1	José Lino de Oliveira França	
06	Nº 1	Compositor desconhecido	
07	Nº 2	Gustavo (?)	1903
08	Nº 2	José Lino de Oliveira França	1939
09	Nº 3	José Lino de Oliveira França	1940
10	Nº 3	Compositor desconhecido	
11	Nº 5	José Lino de Oliveira França	1941
12	Nº 5	Compositor desconhecido	
13	Nº 6	José Lino de Oliveira França	1941
14	Nº 7	José Lino de Oliveira França	1941
15	Nº 10	Osório de Oliveira	
16	Adalgisa Lopes	Ariston Custódio	
17	Adésia	J. Azevedo	
18	Alegria	José Mendes (?)	
19	Augusta	Compositor desconhecido	
20	[<i>Marche des</i>] <i>Automobiles</i>	A. Gauwin	
21	Barão de Ataliba	Presciliano Silva	
22	Beleza	Compositor desconhecido	
23	Brincos da Infância	Agostinho de Assis	
24	Campo Bello	Compositor desconhecido	
25	<i>CantantibusOrganis</i>	Geraldo Barbosa de Souza	1980
26	Coracy	Compositor desconhecido	
27	Conceição	Antônio Américo da Costa	
28	Coronel Pontes	Ângelo Linhares	1900
29	Cruzada	Compositor desconhecido	1965
30	Dom Silvério Gomes Pimenta	Olyntho Guimarães de Faria	
31	Dona Isabel	Compositor desconhecido	1899
32	Doutor Pinheiro Freire	Anacleto de Medeiros	
33	Esperança	Compositor desconhecido	1958 (?)
34	Espírito Santo	Penedo	
35	Estrella	Compositor desconhecido	
36	Euvelina	Benedito Espírito Santo do Carmo	
37	Fé	Compositor desconhecido	
38	[<i>Du</i>] Fête	G. Parés	
39	<i>Fraternité</i>	Ziegler	
40	[A] Imperial	José Lino de Oliveira França	1947
41	Gratidão à Lyra	Compositor desconhecido	
42	Glória à Santo Antônio	Tenente Vicente	2002
43	<i>L'asmodée</i>	A. Bousquier	



44	<i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti	
45	<i>Le Mois de Marie</i>	E. Marie	
46	Lindalva	Benedito Espírito Santo do Carmo	
47	Luz do Oriente	Vandivel Amaral	
48	Marcha Festiva	J. R. A. (José Raimundo de Assis?)	
49	Maria José	Francisco Assis Carvalho (Juju)	
50	Nossa Senhora das Graças	Emygdio de Moraes Silveira	1948
51	Nossa Senhora do Pilar	Alberto Wilson de Castro	1958
52	Olhos de Santa Luzia	Antônio Albuquerque	
53	Paris	Compositor desconhecido	
54	Pride of Ballo	Compositor desconhecido	
55	[Marcha do] Profeta	Compositor desconhecido	
56	Porto Alegrense	Compositor desconhecido	
57	Rainha dos Mares	Compositor desconhecido	1890
58	Rainha da Paz	Muller	
59	Rosana	Compositor desconhecido	
60	Sagrado Coração de Jesus	Compositor desconhecido	
61	Santa Cecília	Antônio Albuquerque	
62	Santa Cecília	Compositor desconhecido	
63	Santa Efigênia	Aníbal Walter	
64	Santa Fé	Compositor desconhecido	
65	Santa Helena	Olyntho Guimarães de Faria	
66	Santa Rita	Compositor desconhecido	
67	Santa Tereza	Compositor desconhecido	
68	Santa Terezinha	Benedito Espírito Santo do Carmo	1953
69	Santo Antônio de Pádua	Benedito Espírito Santo do Carmo	1958
70	Santo Antônio	Cristóvão Pinto	
71	São Benedito	Benedito Espírito Santo do Carmo	
72	São Dimas	Cristóvão Pinto	
73	São Francisco	Compositor desconhecido	
74	São Francisco de Paula	José Lino de Oliveira França (?)	
75	São Gonçalo	Benedito Espírito Santo do Carmo	
76	São Miguel	Compositor desconhecido	
77	São Pedro	Compositor desconhecido	
78	São Pedro de Alcântara	Francisco Assis de Carvalho	
79	São Raimundo	Benedito Espírito Santo do Carmo	1966
80	[Sem nome] Marcha Religiosa	Compositor desconhecido	
81	São Sebastião	Bernardino Júnior	1878
82	São Sebastião	João Cavalcante	
83	São Sebastião	Compositor desconhecido	
84	Sinal da Cruz	Luiz Amaral	
85	<i>Stella Maris</i>	Compositor desconhecido	
86	[Marcha do] Triunfo	João da Mata	
87	Uma Lembrança	Juvenal Lira	
88	Venina Costa	Álvaro de Souza	
89	Vitória	Mileto José Ambrósio	1939
90	Visão Celeste	João da Mata	
91	Violeta	Mário Silva	



Patrimônio meu, seu ou nosso? | *Maria Isabel Reis Nascimento*¹

Resumo: Esse trabalho busca discorrer sobre a construção do patrimônio cultural no Brasil com intuito de aprofundar as questões sobre identidade e processo de identificação. No que tange à identidade, pretendo exaltar dois momentos na História das instituições de salvaguarda do patrimônio material e patrimônio imaterial, a saber, a nacional e a plural (ou diversidade cultural). Aliarei a esse contexto os instrumentos estatais de delimitação das fronteiras culturais, ou seja, do que foi considerado cultura autenticamente brasileira e os mecanismos de representação que foram introjetados na sociedade civil como forma de condicionar certo caminho no processo de identificação cultural. Por fim, é de suma importância apresentar as consequências trazidas às ações culturais pelo mecanismo de escolha do que preservar e como preservar instituídas por um corpo técnico e intelectual.

Palavra-chave: História; patrimônio cultural; Identidade; identificação.

Abstract: This work seeks to discuss on the construction of the cultural heritage in the Brazil in order to deepen questions about identity and identification process. With regard to identity, I intend to highlight two moments in the history of the institutions of safeguard of the patrimony material and patrimony immaterial, namely, national and plural (or cultural diversity). I will combine with this context the state instruments for delimiting cultural boundaries, that is, what was considered authentically Brazilian culture and the mechanisms of representation that were introjected into civil society as a way of conditioning a certain path in the process of cultural identification. Finally, it is of paramount importance to present the consequences brought to cultural actions by the mechanism of choosing what to preserve and how to preserve instituted by a technical and intellectual body.

Keyword: History; cultural heritage; Identity; identification.

¹ Mestranda do programa de pós-graduação da Universidade Federal de Ouro Preto. Email: belreisnascimento@hotmail.com.



Uma breve revisão do processo de construção do patrimônio cultural no Brasil.

O presente artigo busca analisar e refletir sobre a construção do patrimônio Cultural brasileiro. A intenção é demonstrar de que forma as políticas públicas do patrimônio utilizaram de representação identitária como mecanismo de oficialização e exaltação de certos grupos e perspectiva sobre o passado. Pode-se adiantar que a identidade nacional e a diversidade cultural foram os dois projetos que auxiliaram, em períodos distintos, o processo de construção do patrimônio cultural no país. Entretanto, como veremos ao longo da discussão, esses dois pontos por estarem intrinsecamente ligados a conflitos de poder, ocasionaram a visibilidade de alguns grupos em detrimento de outros, que foram silenciados pelo processo de escolha do que preservar.

É tácito aos especialistas da área de preservação do patrimônio cultural que os pressupostos práticos, teóricos e ideológicos advindos do nacionalismo como um projeto de Estado se tornaram as bases de uma constituição pautada no “sentido do patrimônio no Brasil”. São dois momentos que podemos destacar nesse processo de invenção do patrimônio no país, a princípio, no início do século XX, intensificado no governo Vargas, e o segundo, no início dos anos de 1960, onde a pós-modernidade e o multiculturalismo ganharam destaque nas ciências sociais e humanas. Quando nos referimos à palavra invenção, buscamos salientar que a “questão do patrimônio” se tornou uma arma engatilhada por princípios ideológicos advindos da caracterização de cada governo, ou seja, dependia dos planos delineados pelas tendências políticas da máquina pública administrativa, principalmente das propostas do poder executivo.



Com relação ao exposto, podemos perceber que grande parte do nosso acervo patrimonializado começou a ser selecionado em meados do Segundo Reinado, mais especificamente nos anos de 1838, com a inauguração do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). O século XIX, influenciado pelo período do Romantismo, enfatizou a figura do herói conquistador, da representação indianista e da arte europeia, renegando a visibilidade do negro africano e do afro-brasileiro². Mesmo tendo intelectuais, como Silvio Romero, que defendia a presença do negro na constituição da identidade nacional, e Capistrano de Abreu, que reivindicava a visibilidade do índio, as mesmas só foram evidenciadas com aumento dos movimentos sociais, especificamente pós-década de 1960, devido às influências da “campanha por direitos civis e igualdade para a comunidade afro-americana nos Estados Unidos”.

242

Nos anos 30, marcado por um exacerbado nacionalismo, principalmente no período histórico conhecido como Era Vargas, surge um grupo não homogêneo de intelectuais e artistas interessados em delimitar e preservar a cultura genuinamente brasileira³. Esses indivíduos, como pontua Faria (1995), endossaram um projeto de Estado cooptado por duas frentes representativas: a retórica e a administrativa. A

² Pode-se aprofundar sobre a “a era dos nacionalismos” no contexto brasileiro: Brasil uma Biografia (SCHWARCZ; STARLING 2015, p. 283,284 e285); O Espetáculo das Raças (SCHWARCZ, 1993); Nacionalismo, nacionalismo- dualidade e poliformia (FARIA,1995); Tempos de Capanema (SCHWARTZMAN,1939); O velho vaqueano: Capistrano de Abreu (1853-1927): memória, historiografia e escrita de si (CONTIJO, 2013) etc...

³Chuva (2003) problematiza o termo “intelectuais modernistas” quando nos referimos a grupos responsáveis pelas decisões sobre o que era considerado patrimônio no Brasil, pois segundo a autora dentro desse grupo existiam três frentes com ideias totalmente divergentes. A frente verde-amarela exaltava a necessidade de proteção do patrimônio artístico religioso, além de defender o índio como herói nacional. O grupo Lúcio Costa, Rodrigo de Melo e Franco e Carlos Drummond de Andrade defendiam a tese de universalidade da cultura e da arte, como se a nação descendesse de uma origem geral, que representasse o Brasil como um todo. Por último, a quarta corrente, de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, movimento universalista e cosmopolita do SPHAN.



primeira caracteriza a construção literária, teórica e representativa do que se convencionou denominar cultura brasileira, ou melhor, marca a materialização cultural da recém instituída nação. Dentro desse tópico, temos como exemplo as publicações de pesquisas que demonstravam uma história geral do Brasil, as conhecidas coletâneas, a inauguração da revista do antigo SPHAN, a qual abria espaço nas redes de pesquisa internacional na área de História da Arte, a criação do livro de Tombo, a exaltação da escola de Belas artes e os constantes investimentos do governo Vargas em Museus e arquivos Históricos, que condensavam a representação de um tipo ideal de sociedade altamente civilizada, fundada nos princípios de universalização da arte projetada no estilo barroco. Além disso, podemos destacar a construção de monumentos históricos e a elevação da cidade de Ouro Preto-MG a patrimônio nacional, em 1938.

243

Com relação aos princípios administrativos, podemos destacar os trabalhos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e as ações culturais e políticas promovidas na educação, com a intensificação do fusionismo e ufanismo cultural. Todos esses fatores se tornaram mecanismo de criação de uma identidade nacional.

A necessidade de destacar a brasilidade da cultura do país veio ao encontro das propostas de representação de um país moderno e civilizado. Segundo Schwarcz; Starling (2015, p.17) no Brasil “ora somos portugueses; franceses ou americanos”.

Nossa cultura recusa o real e imagina o diferente. Nessa linha de raciocínio, de acordo com as autoras, “o país foi sempre definido pelo olhar que vem do exterior” (SCHWARCZ; STARLING 2015, p.18). Como demonstra Chuva (2003), a fundação da nação brasileira, pelo menos no que tange à cultura, tentou simular uma ponte com herança cultural europeia, por isso grande parte do acervo artístico, histórico e cultural preservado no país procurou



ênfatar a arte colonial barroca e o Rococó, por exemplo, em detrimento de outras técnicas e estilos considerados primitivos, ou, como no caso do ecletismo, negava uma estética alinhada aos princípios do projeto de nação.

A cultura regional tão vasta, em proporção ao tamanho de seu território, não foi contemplada nos primeiros desdobramentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Isso nos mostra que grande parte das ações culturais era baseada em princípios políticos definidos por um grupo seletivo e dominante da sociedade civil. O patrimônio artístico e histórico brasileiro, como já exposto, foi constituído a partir de “invenção de tradições” e sob a escolha do que exaltar do passado, caracterizado por uma história gloriosa, heroica e objetiva. Essa perspectiva trouxe grandes problemas com relação à representação de outros grupos não evidenciados nessa escolha do que preservar, como os negros, as mulheres e os índios.

Desse modo, podemos trazer em voga as constatações de Bourdieu (1989) ao salientar a força representativa do poder simbólico na constituição das identidades. O autor demonstra que mesmo as características objetivas, que destacam a diferenciação entre grupos sociais pertencentes ao mesmo território, não são suficientes para reforçar o sentido de pertencimento na construção das identidades. Para isso, seria necessário, segundo essa perspectiva, um tipo de poder enriquecido por instrumentos de representação simbólica, que introjetasse o projeto ideal de identidade. Sobre esse projeto, os primeiros anos do IPHAN no Brasil partiram de três princípios: selecionar, preservar e propagar. Entretanto, o que vimos foi uma ação mal



sucedida em selecionar visando uma projeção de uma concepção intelectualizada e dominante, fato que levou a uma grande lacuna na relação de pertencimento e identificação da sociedade civil com os bens culturais tombados.

Ao fazer uma revisão das políticas públicas do patrimônio cultural no Brasil, Martins (2016) constata várias mudanças nas frentes de trabalho voltadas para as ações culturais de preservação no país. Segundo o autor, devido ao isolamento da sociedade civil nas decisões de tombamento ou registro evidenciadas nos princípios do SPHAN, o patrimônio cultural sofreu com o total descaso tanto das políticas públicas quanto sociais. Os métodos de escolha do que preservar deixou de lado algumas regiões do Brasil, como a região sul e norte, além de dar mais ênfase ao patrimônio material, também referenciada pela autora Fonseca (2003) como patrimônio de pedra e cal. A crise evidenciada perpassa por uma decadência dos moldes de representação ou falta de identidade? Nesse caso, diante das leituras vigentes sobre o assunto, é possível chegar a algumas respostas.

Na tentativa de sanar os problemas advindos de uma “fase heroica” do IPHAN, as políticas públicas do patrimônio, principalmente as ações advindas da administração de Aloísio de Magalhães, na década de 1970, buscaram arquitetar sanções que possibilitassem uma maior abertura à sociedade civil nas decisões sobre o patrimônio cultural. Dentre as medidas, temos a criação e a incorporação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) ao IPHAN, fato que possibilitou a idealização de novas metodologias para avaliar a questão do patrimônio, a ampliação dos bens culturais protegidos e o desenvolvimento de ações com vistas a investir na cultura regional como forma de estimular o mercado turístico.

Outro fator importante foi a idealização de projetos de cunho educacional com intuito de promover uma ‘alfabetização cultural’, ou seja, facilitar a tradução dos códigos culturais antes dominados



por uma pequena parcela da população. A educação patrimonial, como foi reconhecida, teve como percussoras as pesquisadoras Maria de Lourdes Parreiras Horta e Evelina Grunberg, ambas do Museu Imperial, no Rio de Janeiro. Essas ações de aprendizagem permanente vinham de encontro à fórmula, antes praticada pelo IPHAN, de selecionar/preservar e propagar, e investiam nas ações observar/registrar para preservar. Isso nos mostra a intencionalidade das políticas públicas do patrimônio sobre a autonomia dos indivíduos responsáveis pelo seu próprio bem cultural.

246 Com isso, podemos constatar que as políticas culturais brasileiras agiram sobre dois importantes processos. No primeiro ponto temos a necessidade, em 1930, de uma construção da identidade nacional, em outro momento, em 1970, a de constituição de traços de identificação, ou seja, maneiras de agir sobre coesão identitária através da tradução dos patrimônios históricos e artísticos já existentes. É válido ressaltar que esses dois processos supracitados mutuamente não se eliminam numa linha de substituição; eles coexistem nas ações praticadas pelas políticas públicas do patrimônio, ou seja, existem grupos, dentro do IPHAN, adeptos ao patrimônio material ‘tradicional’ e aqueles que defendem princípios de democratização da cultura, na qual tendem a exaltar o patrimônio cultural de cunho popular.

Com relação a esse processo de democratização da cultura, a socióloga Sonia Regina Rapim idealizou o “inventário participativo”. A proposta era dar subsídio e ferramentas metodológicas para comunidades com intuito de tornar os indivíduos responsáveis pela



preservação da memória coletiva local e dos patrimônios culturais importantes para a sociedade. Essas ações buscaram reduzir o índice de vandalismo aos bens culturais já patrimonializados, trabalhar o sentido de pertencimento e identidade com o bem cultural local, valorizar as decisões comunitárias e responsabilizar a população pelo gerenciamento da sua própria memória/história. É nesse contexto que surgiram a “casa patrimônio”; os museus comunitários ou ecomuseus, e seus espaços são geridos pela própria comunidade, que ressignifica os códigos culturais.

Entretanto, mesmo com um resultado significativo das ações educacionais em prol da cultura, o bem imaterial e os museus populares, por exemplo, ainda não são valorizados como deveriam. Isso porque foram aglutinados pelas concepções intelectualizadas do que seria “arte”, “cultura”, “patrimônio” e “memória”. O grande problema em impor essa base cognitiva e denotativa em detrimento da afetiva é o afastamento dos agentes sociais responsáveis pela produção cultural. Isso leva ao aumento de vandalismo e deterioração dos bens culturais patrimonializados. O primeiro caso condensa uma negação dos bens públicos, por falta de conhecimento, reconhecimento ou possivelmente a uma predisposição a delitos. No segundo, temos uma falta de diálogo entre o setor público e privado como ocorre, por exemplo, nos casos de imposição jurídica a uma normatização a qual obriga o dono a preservar e manter, na sua forma original, os bens móveis e imóveis localizados no perímetro considerado pelos órgãos estaduais, federais e municipais como históricos.⁴

⁴ Em 2018, os autores Carlos Magno de Souza Paiva e André Henrique Macieira de Souza publicaram o *Manual para quem vive em Casas Tombadas*. O livro visa tirar as dúvidas de proprietários de bens imóveis que foram registrados como patrimônio cultural das três instâncias: federal, estadual e municipal. Além disso, indiretamente os autores buscaram contribuir com a conscientização da população sobre a importância desses bens para o país.



O (re) conhecimento do patrimônio cultural: um processo construído pela legitimação de identidades

As questões propostas nessa parte da discussão buscam evidenciar a relação da construção das identidades e a função do mecanismo de identificação no processo de reconhecimento do patrimônio cultural. É importante deixar claro que o conceito de patrimônio pode apresentar diferentes sentidos, mas ambos se vinculam de alguma forma ao poder ou à propriedade individual ou coletiva. Segundo Choay (2006), o termo patrimônio pode ser caracterizado como uma alegoria, pois figurativamente ele representa o resultado da relação do homem no tempo e espaço, seja no âmbito social, político ou cultural. Dessa forma, dentro dessa gama de possibilidades de interpretação do patrimônio, a intenção desse artigo é especificar o sentido cultural.

Segundo a constituição brasileira de 1988:

Art.216- Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.



As categorias do patrimônio, segundo Gonçalves (2003) são idealizadas por uma estrutura interna específica; dicotômica e bastante conflituosa. De acordo com Tamaso (2015), o conceito de patrimônio cultural carrega a relação entre público/privado; oficial/não oficial e tangível/intangível, e sua seleção depende intrinsecamente dessas articulações. As dicotomias se diferenciam no campo da prática social. Por exemplo, no âmbito público o patrimônio a ser selecionado por especialistas tende a oficializar e preservar especificamente a cultura material, por estar mais ligada ao vestígio e ao conhecimento científico, relegando, em muitos casos, a prática social responsável pelo agente endógeno. O privado se vincula mais ao não-oficial, que tende a preservar a cultura intangível e dar visibilidade ao cotidiano social. Ambas legitimam lugares, objetos e ações.

249

Diante do exposto, é importante questionar os critérios de escolha dos órgãos públicos e grupos sociais ao preservarem e dar visibilidade somente a algumas referências dentro do patrimônio cultural e silenciar outras. Talvez a explicação perpassa pela desigual força construtiva no processo de legitimar fronteiras identitárias, porque o poder de discurso é de suma importância para fundamentar uma ação dentro da prática social. Outro fator é o sentido dado ao patrimônio cultural, pois ele é regado por múltiplos valores e, por ser um campo em conflito, suas referências são delimitadas por constantes lutas de diferentes poderes dentro do corpo social, em busca de visibilidade e preservação.

O projeto de identidade nacional e regional, no caso brasileiro, por exemplo, a partir das ações políticas públicas do patrimônio, em 1937, buscou imprimir uma representação permanente do que seria a face da brasilidade. Priorizou-se o tombamento de bens móveis e imóveis, que representassem a arte e a estética em conformidade com as representações de um país moderno e civilizado. O patrimônio Histórico e Artístico cultural foi monumentalizado. A identidade regional, principalmente em meados dos anos 70, buscou



reconhecer especialidades escolhidas para representar cada região. Como exemplo o pão de queijo, em Minas Gerais, o acarajé, na Bahia, e o chimarrão, no Rio Grande Sul. Ambos atestam uma invenção de uma identidade coletiva e só podem ser experienciadas se consumidas na própria região de origem, ou seja, configura-se como uma marca permanente impressa, um lugar de memória na qual caracteriza uma percepção de unidade e abafa outras manifestações locais.

No que tange à identidade nacional e regional, Bourdieu (1989) nos mostra que é um processo de divisão legítima no campo social no qual prevê “uma ação simbólica e de mobilização para produzir a unidade real ou uma crença na unidade (BOURDIEU, 1989, p.119)”, ou seja, o projeto nacional emerge das relações sociais um tipo ideal de representação dominante do grupo e, a partir de representações simbólicas, e também, através de enunciados performativos determinam uma classificação e definição das características dos grupos sociais. Desse modo, ainda sob essa perspectiva, a identidade de um grupo é definida, então, por uma luta coletiva que busca determinar uma representação e utilizar do discurso comum para fazer com que grandes grupos aceitem e se mobilizassem entorno dessa concepção; ou seja, o patrimônio é nosso!

A partir dos anos 60, entretanto, devido aos questionamentos, pós II Guerra Mundial, em cima de uma concepção homogênea da cultura, advindas principalmente da corrente nacionalista e de uma construção universalista da História, vimos o adentrar das tendências democráticas. Esse período foi marcado



pelo crescimento dos movimentos sociais e da inserção de novos paradigmas teóricos no campo das ciências sociais e humanas. É nesse cenário que o multiculturalismo vinculado à identidade plural ganha destaque.

As lutas sociais passaram a reivindicar o seu reconhecimento cultural e uma revisão histórica do passado a partir de um processo de rehierarquização das narrativas históricas, que buscavam dar voz aos indivíduos antes marginalizados e silenciados pela concepção da história vista de “cima para baixo”. A atuação da sociedade civil na luta por reconhecimento, somada às mudanças nos paradigmas teóricos endossados por uma concepção pós-moderna e mais subjetivista da História, trouxe grandes contribuições na ação de fazer soar várias vozes do passado e tornar visível, numa dada cultura, vários agentes sociais. Além disso, outro marco nas questões sobre o patrimônio foi o período de redemocratização do país. A constituição de 1988, já citada, ampliou os bens culturais protegidos, como foi o caso dos bens naturais e intangíveis.

Com relação aos valores, Tamaso (2015, p.156) pontua que “o patrimônio é um sistema cultural que se relaciona com outros sistemas: artísticos, estéticos, religiosos, políticos etc...” e seu valor é constituído pela experiência, ou seja, como se fosse uma fórmula semiótica (percepção, apropriação e produção de sentido). O exemplo disso são as Igrejas católicas tombadas pelo IPHAN. Elas condensam, de acordo com a perspectiva de Meneses (2012), o valor cognitivo (documental), afetivo (da memória subjetiva), formal (cotidiano dos moradores) e pragmático (prática social). E ambos exercem funções diferentes dentro do sistema patrimonial.

Para entender melhor essa concepção de sistema do patrimônio, temos que nos ater aos “usos culturais da cultura” (MENESES, 2012). De acordo com Geertz (1926), a cultura seria o resultado da produção política de significados advindos da prática social. Esses significados, segundo essa interpretação, seriam



formas dos homens se comunicarem e transmitir os conteúdos de geração para geração a partir de símbolos. A identidade cultural, nesse caso, é uma região singular e significativa de um dado grupo social, ou seja, as identidades, de forma sucinta, são características representadas, classificadas e contextualizadas pelo discurso proveniente do poder simbólico instituídos por grupos dominantes⁵. E ela está em constante construção, pois a noção de identidade “são respostas dinâmicas, políticas e flexíveis” (SCHWARCZ; STARLING 2015, p.17). Desse processo de produção de símbolos e de classificação são desenvolvidas as categorias do patrimônio, que se evidenciam como símbolo da cultura e representante de várias características socioculturais.

Dentro desse sistema de produção de sentido, temos dois agentes que impulsionam o reconhecimento do patrimônio cultural a partir de ações estratégicas: o agente endógeno e o agente exógeno. Eles são guiados pelo mecanismo de identificação. Podemos destacar como agente endógeno o proprietário, individual ou coletivo, dos bens culturais, que são responsáveis pela produção de sentido projetada pela memória afetiva e selecionados a partir da valoração de símbolos representativos da prática social. Geralmente, são

⁵O conceito de identidade remete à representação, e foi amplamente explorado por cientistas sociais a partir da década de 1950. Geralmente, os pesquisadores buscavam definir ou conhecer o processo de construção de representações de dados grupos sociais e seu pertencimento dentro dessas fronteiras que os caracterizavam. No início do século XX, principalmente na corrida imperialista, influenciadas pelas ideias advindas do Darwinismo social, as questões identitárias foram moduladas por princípios objetivos, ou seja, por traços étnico-raciais e de tronco linguístico. Um dos mecanismos mais usados para a “marcação social”, ou, como pontua Bourdieu (1989), para a oficialização da divisão cultural, foram ações administrativas que registravam o censo (cor/território), delimitavam as fronteiras territoriais em mapas e renegavam a representação da pluralidade cultural dos povos, fato que levou ao silenciamento e à criação de muitas “comunidades imaginadas” na Ásia e na África (ANDERSON, 2008). Além disso, essas ideias deram corpo às teorias propostas pelo conceito das três raças, pelo evolucionismo, pela eugenia e pelos princípios postos no projeto de identidade nacional.



moradores responsáveis pela criação dos traços de identificação da dinâmica local, seja através da matéria, dos registros e vestígios históricos ou em manifestações culturais. Já o agente exógeno produz um sentido mais afastado do cotidiano social. Ele ressignifica os códigos culturais provenientes dos bens tangíveis e intangíveis, projetando um olhar mais especializado e, em alguns casos, como o mercado turístico, o patrimônio cultural vira produto cultural. Como exemplo de ação exógena, a ação de eleger lugares, objetos, monumentos e celebrações como patrimônio municipal, estadual e mundial projeta ao bem cultural um valor muito mais político, histórico e econômico. Mesmo auxiliando no mecanismo de preservação e de conservação, esses status do patrimônio reduzem o sentido de pertencimento efetivado pela prática social.

Os usos que se faz e o sentido projetado ao patrimônio cultural são responsáveis pelo reconhecimento, ou não, de alguns bens; referências e manifestações culturais. Por isso, os métodos e critérios do mecanismo de identificação desses traços culturais devem priorizar o olhar afetivo em detrimento do especializado, a este fica reservada a adequação das ferramentas e formas de normatização da lei em busca de proteger os bens culturais selecionados. Segundo o artigo 215, da constituição de 1988:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;



- III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
- IV - democratização do acesso aos bens de cultura;
- V - valorização da diversidade étnica e regional.

Em comunhão com o artigo 215, o artigo 216 o reforça apresentando as formas de registro, assim: “§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”, isso nos mostra a tentativa de sanar as dificuldades advindas da relação do poder público e privado no que tange à preservação do patrimônio cultural brasileiro. Mas, como mostra Marins (2016), esses setores não sanaram, ainda, suas divergências sobre o que preservar ou o que não preservar no país, principalmente as questões relacionadas às premissas do patrimônio imaterial.

Se no primeiro projeto de preservação do patrimônio cultural brasileiro, em 1937, reinaram as propostas de uma identidade nacional excludente, podemos perceber que a constituição de 1988 priorizou a inserção de “novos” personagens no histórico brasileiro, ou seja, o negro e o índio. Entretanto, se comparamos os investimentos na manutenção e restauração de alguns bens móveis e imóveis, com os incentivos as manifestações culturais e a cultura material desses povos marginalizados são nítidas a desigualdade proporcionada pelos critérios do Estado. Ficou a cargo dos movimentos sociais a luta pela visibilidade e a busca pela tutela do Estado no que tange à preservação da memória e das referências culturais



desses povos. Nesse ponto, como conclui Tamaso (2015, p. 179), “[...] uma compreensão refinada dos sistemas patrimoniais locais pode ser um caminho para uma relação menos conflituosa dos agentes e narrativas dos patrimônios oficiais com agentes e narrativas dos patrimônios não oficiais”.

Diante das reflexões supracitadas, poder-se-á chegar a algumas constatações. Mesmo com o avanço das políticas públicas de salvaguarda do patrimônio e muitas ações voltadas para a conscientização da população, ainda há muitos problemas a serem superados. O elo de identificação e de pertencimento dos indivíduos com os bens culturais ainda são frágeis. Falta fundamento para que se concretize o poder simbólico dos bens materiais e, principalmente, imateriais. O grande problema do patrimônio cultural no Brasil é as decisões ainda estarem vinculadas às premissas do Estado e não da sociedade civil, que é o verdadeiro agente dessa produção simbólica. Além disso, assim como a identidade e a Cultura, temos que entender que o sentido do patrimônio está em constante construção e negociação, por isso é importante a revisão dos pressupostos teóricos e uma maior abertura para a interdisciplinaridade no processo de interpretação desses bens tangíveis e intangíveis. Ainda falta um projeto de educação libertária de conscientização do valor cultural, afetivo, pragmático e ético do patrimônio cultural.

A intenção não é negar a importância turística e cognitiva projetada aos bens culturais, mas é visível o impacto negativo, por exemplo, nas cidades patrimônio. A gentrificação, os altos valores monetários vinculados aos bens que aguçam o mercado contrabandista, a apropriação cultural indevida e o vandalismo são alguns problemas causados pelo processo mercadológico da cultura. Esses fatos utilizam de forma distorcida o real e abafam o verdadeiro sentido de preservação da cultura, que seria a relação cotidiana e a visibilidade das múltiplas identidades do país.



Portanto, devemos considerar o campo do patrimônio como uma zona conflituosa. Sua significação vem da coesão identitária de grupos sociais, de características diversificadas, e seu alcance depende da compreensão do agente endógeno, no caso, a população, do valor histórico e cultural do produto de sua prática social. Só assim, segundo Zaniato (2009), podemos compreender a necessidade de proteção, pois nem sempre o que me representa serve para um todo, mas é necessário respeitar a escolha da maioria. Por isso, os conselhos regionais deliberativos do patrimônio cultural são de suma importância no processo de escolha, de preservação e conscientização dos bens culturais da comunidade. Ao Estado ficam reservadas as sanções normativas de proteção, as leis municipais e o investimento em ações que auxiliam na manutenção do bem cultural.

256

Bibliografia

ABREU, M. e RANGEL, M. Memória, Cultura Histórica e Ensino de História no Mundo Contemporâneo. **História e Cultura**, Franca, v. 4, n. 2, p. 7-24, set. 2015.

ANDERSON, Benedict. Censo, Mapa, Museu. In: **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. SP: Cia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: **O poder Simbólico**. RJ: Bertrand Brasil, 1989.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n.7, jul.-dez. 2003, p. 313-333. Disponível em:



<http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi%2007/topoi7a4.pdf> Último

CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA. Artigo 215. Brasília-1988
https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_03.07.2019/art_215_.asp

CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA. Artigo 216. Brasília-1988
<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10647933/artigo-216-da-constituicao-federal-de-1988>

CHOAY, Françoise. Introdução. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: EDUNESP 2001.

CHOAY, Françoise. Introdução. **O patrimônio em questão-Antologia para o combate**. São Paulo: Estação liberdade, 2006.

FONSECA, Maria Cecília. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. P. 56-76.

FONSECA, Maria C. L. **O patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN; Editora UFRJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed. 1984.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim; CLEROT, Pedro; BEZERRA, Juliana; RAMASSOTE, Rodrigo. Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos. 1. ed. Brasília - DF: **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2014. v. 01. 67p.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HORTA, Maria de Lourdes P., GRUNBERG, Evelina, MONTEIRO, Adriane Queiroz.. Guia básico de educação patrimonial. Brasília: **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Museu Imperial, 1999.

...Educação Patrimonial. Educação patrimonial: experiências. In: **Patrimônio Cultural e Educação: artigos e resultados**. Organizadores: Elder Arrais Barreto; Joel Ribeiro Zaratim; Lídia dos Reis Freire, Márcia Bezerra, Maria Joana Cruvinel Caixeta e Vera Lúcia Abrantes D’Oswaldo-Goiânia, 2008. p. 15-21.



HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, nº36. p. 261-273. Jul/Dez 2006.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, p. 9-28, 2016. Disponível em:<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/59122/59342>>

MATTOS, Y. MATTOS, I. **Abraacaldabra: uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação**. Ouro Preto-MG. UFOP, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993, p.7-28.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.2, n. 3, 1989, p 3-15.

----- Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

SANT' ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo. Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

TAMASO, Izabela. Os Patrimônios como Sistemas Patrimoniais e Culturais: notas etnográficas sobre o caso da cidade de Goiás. **Revista Antropológicas**, Ano 19, 26 (2):156-185, 2015.

SANT' ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VARIANE. Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**.



trad. Maria de Lourdes Tereza Horta.-Porto Alegre: Medianiz, 2012.

ZANIRATO, Silvia Helena. **Usos Sociais do patrimônio cultural e natural.** UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.1, p. 137-152 - out. 2009.

Artigo enviado em: 25/12/2019

Artigo aprovado em: 16/06/20



A memória dos tiradentinos: a tensão entre conservação patrimonial e eventos de fomento turístico | *Lilian Godoy Santos Alves¹*

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar a relação dos moradores da cidade de Tiradentes com os eventos nela realizados, como eles os incorporam em sua memória e os impactos em suas tradições e no patrimônio cultural desde o novo uso territorial – o turístico. Estuda-se especificamente a Mostra de Cinema e o Jubileu da Santíssima Trindade. Para tanto, elencou-se a metodologia da história oral e análise de periódicos. Com o novo uso territorial muitas adaptações ocorreram na vida dos moradores da cidade que precisam lutar para manter suas tradições e conseguir espaço de participação nos acontecimentos realizados no “centro histórico”.

Palavras-chave: turismo, patrimônio cultural, memória, tradição.

260

Abstract: This research aims to analyze the relation of the Tiradentes' residents with the events in it, as they incorporate in their memory and the impacts on their traditions and cultural heritage from the new territorial use – the tourist. Specifically studying the Film Festival and the Jubilee of the Holy Trinity. Therefore, was used the methodology of oral history and analysis of periodicals. With the new territorial use, many adaptations occurred in the life of the city's residents, who need to fight to maintain their traditions and obtain space of participation in the events in historic center.

Keywords: tourism, cultural heritage, memory, tradition.

¹Bacharel em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) – lilian_gsa@hotmail.com



Introdução

Este artigo tem como objetivo fazer uma análise da memória dos tiradentinos sobre o turismo derivado do patrimônio local como também impulsionado por eventos.² Realizou-se pesquisa sobre a visão dos moradores da cidade – detentores da memória, tradição e identidade – a fim de explorar se há um sentimento de representatividade e interação quanto aos eventos que ocorrem e como eles incorporam estes em suas memórias, utilizando como amostra os acontecimentos da Mostra de Cinema e Jubileu da Santíssima Trindade, entre 1997 a 2019. Deste modo, analisou-se quais foram as mudanças (adaptações e impactos nas tradições) ao longo dos anos com o fortalecimento do turismo no local e também o modo como os moradores enxergam e dão importância para o lado material e imaterial da cidade. Estas análises foram feitas também com o intuito de entender como os moradores de longas datas veem os turistas e organizadores de eventos se relacionando com o patrimônio local, em âmbito preservacionista.

Para fundamentar essa pesquisa foram utilizados dois conceitos. Primeiro, o conceito de “tradição” de Eric Hobsbawn, que diz que, as tradições, inventadas, fáceis ou não de se localizarem sua criação em um período delimitado de tempo, são importantes componentes na formação de memórias e identidade de um grupo.³ Sendo assim, a relação deste conceito com a pesquisa realizada, permitiu auxiliar no entendimento de como os moradores inserem e localizam em seu cotidiano e história as tradições inventadas presentes em sua cidade, como a Mostra de Cinema, introduzida externamente mas presente há 22 anos e o Jubileu da Santíssima Trindade, uma prática bicentenária. Também foi utilizado o conceito de “memória” do sociólogo Maurice Halbwachs, que

² Define-se neste trabalho o objeto “evento” como uma manifestação cultural, religiosa, comemorativa ou de outro gênero que atrai um alto número de pessoas do local ou de fora, sendo um acontecimento em que as pessoas se mobilizam para participar e que se encontram de alguma forma no calendário da cidade com datas anualmente marcadas, móveis ou não.

³ HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terrence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.



posiciona a memória como um fato coletivo.⁴ Usado aqui para análise de como os moradores estão inserindo em suas memórias os acontecimentos relacionados ao uso turístico da cidade após o ano de 1997. O estudo da memória coletiva permitirá elencar as mudanças nas práticas culturais em um novo contexto da cidade.

Para execução foram utilizados como fontes a imprensa, analisando os periódicos impressos *Inconfidências*, *Tiradentes Gerais* que são locais e o acervo digital da *Folha de São Paulo*. Também foi respaldada na metodologia da história oral por trabalhar com a memória dos moradores da cidade. Entrevistou-se quatro pessoas na faixa dos 50 anos, como uma amostra da memória dos moradores da cidade, de modo qualitativo.⁵ As escolhas foram pautadas com primazia daqueles que são residentes, preferencialmente nativos ou que acompanharam de alguma forma o desenvolvimento turístico da cidade e selecionados de diferentes meios sociais com diferentes versões sobre o passado e presente para ser analisado.⁶

Esta pesquisa se desdobra em três eixos dentro do desenvolvimento com apresentações de alguns trechos de entrevistas realizadas como também dos periódicos analisados. A base, discute-se brevemente sobre a concepção de patrimônio, turismo, a relação entre estes dois e como ocorreu o uso turístico em Tiradentes, focando na questão de realização de eventos. Bifurca-se ao tratar sobre cada um dos eventos que foram propostos e analisados. E por fim, são apresentados os resultados da pesquisa.

⁴ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1 ed. São Paulo: Centauro, 2006. p.31.

⁵ ALBERTI, Verena. **Histórias dentro da História**. In: PINSKY, Carla (Org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, p.172, 2008.

⁶ Ibidem, p.174.



Desenvolvimento

A palavra patrimônio traz consigo um conceito muito amplo e debatido, porém discutiremos aqui a noção de patrimônio histórico e artístico, que teve seu processo de criação intensificado no século XIX, para criar referências as memórias sociais.⁷ Patrimônio cultural, designa então, um legado histórico socialmente determinado e preservado pela memória coletiva,⁸ resultados de intercâmbios culturais e criações.⁹ Por muitos pesquisadores são divididos em patrimônio material e imaterial, sendo o primeiro aquele relacionado a construções de “pedra e cal”, e o outro é ligado a manifestações culturais, religiosas, rituais, modos de fazer, dentre outros. Porém, essa dicotomia é falsa para José Newton de Meneses pois “uma manifestação cultural só tem sentido se percebido em conjunto. O universo material media sentidos, valores, significados. Separá-los em sua compreensão [...] seria destruir a possibilidade de apreensão da construção de uma cultura.”¹⁰

No Brasil, em 1937, o presidente Getúlio Vargas assinou o decreto nº25 que deliberava a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente é o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional –¹¹ cuja finalidade era reconhecer os patrimônios por meio do tombamento para construir uma identidade brasileira.¹² A compreensão de que patrimônio não era só relacionado a bens materiais vem desde 1930, com o projeto de Mário de Andrade, elaborado para o SPHAN em 1936, mas não foi colocado em prática na época. Este tem presença recente nas políticas públicas¹³ com o Decreto 3.551 do ano 2000,

⁷ RODRIGUES, Marly. Preservar e consumir: o patrimônio histórico e o turismo. In: FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime (Org.). **Turismo e patrimônio cultural**. SP: Contexto, 2001, p.16.

⁸ MENESES, José. **História e Turismo Cultural**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.11.

⁹ Ibidem, p. 43.

¹⁰ Ibidem, pp.24-25.

¹¹ RODRIGUES, Marly, *Op.Cit*, 2001, pp.19,20.

¹² CRUZ, Rita de Cássia. “**Patrimonialização do patrimônio**”: ensaio sobre a relação entre turismo e patrimônio cultural” e produção do espaço. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, nº31, p.99, 2012.

¹³ FONSECA, Maria Cecília. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**.2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, pp.66, 67.



surgindo com uma preocupação cada vez maior em registrar bens imateriais.¹⁴

Para a construção de uma identidade para o Brasil, apostavam na reconstrução da memória coletiva para enfatizar determinados costumes e tradições como marcas de uma nação. A noção de patrimônio passou por um longo trajeto até que atingiu sua concepção como possível mercadoria aliado a preservação, restauração e conseqüentemente o desenvolvimento turístico, como ocorreu em Tiradentes.¹⁵ A prática do turismo, mesmo que somente para a intenção de lazer pode estar sempre sujeita a troca de experiências e culturas. Em meados do século XIX começam a enxergar no turismo um produto comercial, onde se oferece o consumo de bens culturais.¹⁶

O turismo, de acordo com José Newton Meneses, passou por um momento em que foi visto como um dos poucos setores da economia que poderia crescer, porém por dois caminhos diferentes. Poderia se estruturar economicamente trabalhando aliada à inclusão social e a distribuição de rendas, como também poderia desenvolver segregação social e econômica.¹⁷ Cidades turísticas são ocupadas em ciclos, geralmente de acordo com o calendário de eventos promovidos que atraem turistas, o que causa sobrecarga na infraestrutura local, que não foi planejada para este uso.¹⁸ A atividade

¹⁴ SANT'ANNA, Márcia, A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p.55.

¹⁵ NEVES, Rodrigo, **História e turismo: a mercadorização do patrimônio histórico e a elitização da área central de Tiradentes**, Minas Gerais (1980-2012). Programa de pós graduação em história, UFSJ, 2013, pp.17-21

¹⁶ RODRIGUES, Marly, *Op.Cit*, 2001, p.15

¹⁷ MENESES, José, *Op.Cit*, 2006, p.13.

¹⁸ CAMPOS, Hécio. Espaço urbano e turismo em Tiradentes – MG. **Revista espaço acadêmico**, nº132, p. 184-185, 2012. Disponível em:



turística apresenta uma dualidade com um grande abismo, entre desenvolvimento econômico e exclusão social. Essa dualidade, “passa a ser vista, muitas vezes, nas comunidades receptoras, como um mal necessário”.¹⁹

Tratando sobre a cidade Tiradentes, esta passou por um longo processo de transformação em cidade histórica e turística.²⁰ Mesmo com o tombamento e os olhares de interesses voltados para esta cidade colonial desde a década de 1930, a maioria dos edifícios ficaram em mau estado de conservação até 1970.²¹ A partir de 1997, o poder público local, começou a investir no turismo e meios de atrair visitantes para a cidade gerando renda, e como estratégia dedicaram-se na criação de eventos.²²

Anos após a realização desta estratégia, a câmara municipal de vereadores aprovou e o prefeito municipal da época, Nilzio Barbosa, sancionou a lei nº 2622, de 20 de outubro de 2011, que dispõe sobre a realização de eventos na cidade, que entrou em vigor dia 2 de janeiro de 2012. A lei é específica para eventos de grande porte, que são realizados em áreas edificadas ou vias públicas. Um dos requerimentos trata sobre a responsabilidade dos promotores de evento no provimento de aparatos de proteção para os monumentos ou edificações. Em benefício da cidade, o evento deve destinar, em partes iguais, 2% da receita líquida do evento para o fundo municipal de Turismo e para o Fundo Municipal de Cultura, que deverão aplicar estes recursos nos eventos de natureza cívica e cultural do município. Aqueles que terão sua infraestrutura na praça deverão realocar os vendedores ambulantes. E por fim, é disposto

<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14935/9116> Acesso em: 25 de abril de 2018.

¹⁹ MENESES, José, *Op.Cit.*, 2006, p.53.

²⁰ FROTA, Lélia Coelho. Tiradentes: retrato de uma cidade. Rio de Janeiro: Campos Gerais. Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, 1993 apud NEVES, Rodrigo, *Op.Cit.*, 2013, p.26.

²¹ NEVES, Rodrigo, CARNEIRO, Eder. Imagens do patrimônio e turismo: metamorfoses e “mercadorização” do território central de Tiradentes, Minas Gerais. **Espaço & Geografia**, Vol.15, n 2, 2012, pp.408-412.

²² Campos, Hécio, *Op.Cit.*, 2012, p.184.



que essa lei não se aplica a eventos tradicionais, de natureza cívica ou religiosa em que haja a participação do poder público municipal.²³

Em Tiradentes, por volta de 1990 que o marketing urbano e a transformação da área central em mercadoria para o consumo turístico ocorreram de forma significativa, resultando em investimentos de empresários no local.²⁴ A divulgação da cidade e os projetos nela criados para ser uma cidade turística geraram muitos conflitos entre proprietários, agentes da preservação e do desenvolvimento turístico. O deslocamento dos moradores do centro da cidade, impulsionados pela valorização dos imóveis, de problemas de herança com a perda do pai da família, gerou segregação social e marginalização territorial, ocorrendo a gentrificação.²⁵

Os investimentos em eventos foram acontecendo de forma crescente e atualmente, segundo informações de Maria Aparecida do Nascimento,²⁶ acontecem na faixa de três eventos por mês e estão se tornando muito grandiosos. Então o IPHAN – de acordo com seu depoimento - teve que intervir com relação às instalações provisórias, som e quantidade de metro quadrado permitido. Esta depoente e Rogério de Almeida,²⁷ consideram que muitos eventos passam na cidade só para ganhar dinheiro, e ele sempre ressalta não ser contra os eventos, pois entende que isso move a economia da cidade, mas é contra as formas como eles

²³ Lei Nº 2622, de 20 de outubro de 2011, acesso obtido na prefeitura de Tiradentes.

²⁴ NEVES, Rodrigo, *Op.Cit.*, 2013, p.67.

²⁵ *Ibidem*, pp.97-99.

²⁶ Moradora do centro histórico e funcionária do IPHAN – entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.

²⁷ Ex-morador centro histórico e atual diretor do Museu da Liturgia – entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.



são conduzidos. Rogério considera em sua fala assim: “muitos vem pra cá só para sugar né, são os novos garimpeiros, a gente tinha os garimpeiros do ciclo ouro do século XVIII e a gente tem os garimpeiros do século XXI que vem aqui só para sugar”. Para controlar a forma como esses eventos acontecem, criou a Lei de Eventos quando era vereador – a qual foi tratada anteriormente neste trabalho.²⁸

Os empresários que investem na cidade, por vezes, foram relatados nas entrevistas de forma negativa em âmbito de conhecimento sobre o patrimônio e as tradições locais, com falta de respeito às memórias dos moradores de longas datas e nativos.²⁹ Rogério de Almeida e Maria Aparecida, por exemplo, contam que muitos dos comércios não encerram suas portas enquanto alguma procissão está passando. Ao relatar este fato, Rogério demonstra indignação ao dizer que “as pessoas tem que entender o seguinte, eu não tenho que me adequar a eles, é eles que tem que se adequar aqui”. Os que reclamam de barulho, a maioria são donos de pousadas preocupados com seus hóspedes que vieram para descansar no feriado, mostrando nesse conflito que muitos não enxergam que a cidade tem vida além do turismo.³⁰ Para amenizar esse conflito, Maria Aparecida, em entrevista, disse: “então o que a gente tá tentando é não conciliar as festas locais com os eventos, pra não ter esse problema”.³¹

Uma das consequências vindas com esse investimento é o alto tráfego de carro, que também foi muito noticiado no periódico *Inconfidências*, como no carnaval de 1998, em uma notícia do Gabinete da Prefeitura Municipal dando esclarecimentos deste acontecimento, dizendo que tentaram fechar a Rua Direita na época do evento. O assunto de fechamento da rua Direita e posteriormente do centro histórico, principalmente em época de

²⁸ Cf. página 5 deste trabalho; informação também obtida em sua entrevista.

²⁹ Informações obtidas com a realização de quatro entrevistas individuais.

³⁰ Entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.

³¹ Entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.



eventos, é tratado desde a década de 1990 até os dias atuais, como também relatado em entrevistas para essa pesquisa.³² Em 1999, o assunto é tratado novamente nas páginas do periódico, por uma moradora entrevistada para esta pesquisa, Maria Aparecida do Nascimento, que se mostra indignada porque nada aconteceu em relação a este assunto, sendo que já existe desde 1984, relatado por ela, uma Portaria Municipal nº391 de 22/8 sobre a necessidade do controle do trânsito, e que esta deveria ser rapidamente incrementada e se tornar lei.³³

Conforme as entrevistas realizadas, a participação dos moradores nesses eventos criados para atrair turistas para a cidade, é um pouco diferente em cada evento e ao longo do tempo de existência. Costumam participar mais nos que são relacionados à cidade, datas cívicas e religiosas.³⁴ Rogério de Almeida, em entrevista concedida para este trabalho, conta que alguns desses eventos foram marcantes para ele, porém a maioria apenas nos primeiros anos de realização, dando exemplo do Festival de Cultura e Gastronomia, pois em sua concepção tinha uma interação maior com a comunidade local, e assim explicou: “eu acho muito legal você ter um chefe francês, mas é legal também você ter a ‘Dona Maria da caixa d’água’ fazendo pão de queijo lá na praça e isso no início tinha”,³⁵ mostrando assim a importância da representatividade.

A relação de patrimônio com eventos e as negligências ocorridas, para Rogério de Almeida, cabe ao poder público intervir e se posicionar sem medo da classe empresarial, procurando trabalhar em equilíbrio

³² A cidade e o carnaval. *Inconfidências*, Ano 3, nº 14, p.4, outubro de 1998. (Acervo do IPHAN –Tiradentes)

³³ O momento é agora. *Inconfidências*, Ano 4, nº 22, outubro de 1999. (Acervo do IPHAN –Tiradentes)

³⁴ Informações obtidas com a realização de quatro entrevistas individuais.

³⁵ Entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.



– desenvolvimento econômico e preservação patrimonial.

Posiciona-se mostrando que os empresários não devem vir com

eventos faraônicos, porque a cidade não suporta [...] não é a questão de que tem 4 mil leitos, mas também tem água, tem luz, a comunidade tem seus afazeres [...] a cidade precisa respirar enquanto cidade [...] tem que ser observada a questão do trânsito, as crianças que vão para escola....

Valério³⁶ enxerga as negligências, perante a preservação do patrimônio, de duas partes, apontando que

primeiramente do órgão público daqui, isso é, a galinha dos ovos de ouro nosso, então... o evento não quer saber, ele vem cá, faz e pronto, não querem nem saber, agora nós não, a gente precisa disso, das pessoas virem aqui pra visitar isso, principalmente o órgão público, ele tem que preservar isso [...] eu acho que esses eventos deveria ser um pouco fora (do centro histórico), pra não haver depredação.³⁷

269

Parte desse lado negativo é apresentado em uma matéria do periódico *Inconfidências* por Dalma Fernandes Ferreira³⁸. Em seu ponto de vista, a cidade ganhou muito com o potencial turístico para o lado econômico e meios de preservação, mas ainda falta muito, pois uma cidade não deveria ser boa apenas para turistas, mas também para seus habitantes.³⁹ Isto pode ser observado na fala da depoente Maria Aparecida, onde ela diz que

a cidade em termos de patrimônio físico ela está muito bem cuidada, mas o patrimônio humano está muito baixo [...] tô cansada de ouvir [...] que precisa melhorar o sistema de saúde pra um turista não morrer aqui [...] a gente pode morrer, mas o turista não pode?.

Essas situações, traz uma percepção sobre o centro histórico em sua fala, o entendimento de que “as pessoas acham que o centro

³⁶ Ex-morador do centro histórico.

³⁷ Entrevistas gravadas no dia 29 de maio de 2019, individualmente.

³⁸ Presidente da Sociedade Amigos de Tiradentes, que publicava o periódico **Inconfidências**.

³⁹ Tiradentes, patrimônio a ser preservado. **Inconfidências**, Ano 6, nº 33, 2001. (Acervo do IPHAN – Tiradentes).



histórico é só para turismo mesmo e ai vai criando outra cidade, que são os bairros adjacentes.”⁴⁰

A Festa da Santíssima Trindade tem cerca de 243 anos de existência, porém são poucos estudos sobre este acontecimento. Foram encontrados apenas dois trabalhos e somente um destes com grande enfoque no acontecimento da Festa. A pesquisa que mais auxiliou, foi do Padre Pedro Antônio Maia, feita após terminar seu mestrado na USP, que apesar de não apresentar muitas de suas fontes, pôde dar um norte para esse trabalho. Este acontecimento foi acompanhado em junho em de 2019.

Atualmente, o Jubileu da Santíssima Trindade atrai turistas de diversas regiões, sendo a maior festa religiosa da cidade. É a Confraria da Santíssima Trindade que organiza as comemorações que são compostas de missas e procissões.⁴¹ Inicialmente, a festa destinava-se apenas para a população local, situação que mudou no final do século XIX, quando a festa passou a ser mais frequentada, e consequentemente alguns aspectos do festejo acabaram se adaptando a nova quantidade de envolvidos.⁴²

No século XX, duas medidas realizadas pela organização e o padre fizeram com que aumentasse o público do festejo, sendo: o contato com a Estrada de Ferro Rede Mineira de Viação, conseguindo horários extras para o dia festivo e a construção da caixa d'água

⁴⁰ Entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.

⁴¹ CRUZ, Luiz Antônio; BOAVENTURA, Maria José (Org). **Memórias e tradições populares**. Tiradentes: Instituto histórico e geográfico de Tiradentes, 2016, p.68.

⁴² MAIA, Pedro Antônio, **Peregrinos da Santíssima Trindade**. São Paulo: Loyola, 1986, p.66.



que o vigário fez espalhar que a água era milagrosa, atraindo mais fiéis.⁴³ Aos poucos, a festa ao longo dos anos foi perdendo um pouco o caráter religioso com os comerciantes e barraqueiros. Porém ainda assim, a fé era muito praticada principalmente pelos moradores de área rural, que passavam muitas horas na fila para beijar a imagem do Santíssimo.⁴⁴ Em 1999, foi noticiado que com muita dedicação vem sendo considerada uma das maiores festas religiosas de Minas Gerais, recebendo cerca de 20 mil fiéis, conforme dados apresentados nesta notícia.⁴⁵

A procissão com a imagem do Pai Eterno, Divino Espírito Santo e Jesus crucificado, que antes era feita no dia festivo, mudou para o dia seguinte, devido ao grande número de romeiros e comércio.⁴⁶ Além disso, a procissão que percorria até a praça,⁴⁷ neste ano de 2019 não ocorreu até este local também.⁴⁸ No dia festivo da Santíssima Trindade, na primeira missa na madrugada de domingo, que acontece às 05 horas, é tradição a chegada de romarias com grupo de famílias ou amigos para assistir, que também formam filas enormes para beijar a imagem e pedir as bênçãos à Santíssima Trindade.⁴⁹

Outra tradição é a presença de barraquinhas no jubileu, vendendo diversos tipos de produtos.⁵⁰ Neste setor, é onde se distancia um pouco do lado religioso, que vendem de tudo e há música profana entre as barracas. A prefeitura e a igreja dividem o que é recolhido com as taxas cobradas diariamente dos barraqueiros.⁵¹ Além deles, de acordo com Maria Aparecida, os moradores do alto da Santíssima, “não gostam da festa não, mas

⁴³ Ibidem, pp.66-67.

⁴⁴ MAIA, Pedro Antônio, *Op.Cit*, 1986, p.67.

⁴⁵ CRUZ, Luiz. Jubileu da Santíssima Trindade. **Inconfidências**, Tiradentes, Ano 4, nº21, 1998.

⁴⁶ MAIA, Pedro Antônio, *Op.Cit*, 1986, p.66.

⁴⁷ Ibidem, p.80.

⁴⁸ Informação elencada por participação no Jubileu, no ano de 2019.

⁴⁹ CRUZ; BOAVENTURA, pp.68-71, 2016.

⁵⁰ Ibidem, p.71.

⁵¹ MAIA, Pedro Antônio, *Op.Cit*,1986, p.94.



gostam de ganhar dinheiro com a festa, alugam a frente das casas deles, e vão viajar”. Esta moradora, ao contar sobre essas barraquinhas, dizia que era diferente quando ela era criança, que tinha mais doces e comidas do que produtos como utensílios e bebidas como atualmente e provavelmente a rua não ficava toda lotada de barraca.⁵² Atualmente, ela acha a questão do aluguel um pouco aproveitadora, ambição por parte da igreja e prefeitura, que quanto maior o número de vendas de alvará de barracas é melhor para eles. Ocorreu até em uma época em que tinham barracas desde a praça central até a Santíssima – aspecto também tratado por Claudinei Matias⁵³ – até que o Ministério Público interviu e hoje as barracas não pode descer até a Copasa, fato que Claudinei considera um ponto positivo em relação a preservação do patrimônio material.⁵⁴

O modo que os moradores entendem a festa é bastante similar, de acordo com Maria Aparecida do Nascimento, a qual a família participa da organização também, aponta que esta é a festa do povo, onde os tiradentinos se envolvem muito, onde se encontram até pessoas que não são católicos que vão para comer um pastel ou comprar alguma coisa nas barraquinhas.⁵⁵ Claudinei considera o evento como um ponto de encontro de pessoas, onde encontrava seus parentes distantes na infância e depois que se mudou para Tiradentes já participou diretamente da festa da Santíssima Trindade, convidado pelo padre, para seu

⁵² Entrevistas gravadas no dia 29 de maio de 2019, individualmente.

⁵³ Nascido em Barroso-MG, Conhecido popularmente como Prego, frequentou Tiradentes desde a infância e mora na cidade há cerca de 10 anos.

⁵⁴ Entrevistas gravadas no dia 28 e 29 de maio de 2019, individualmente.

⁵⁵ Entrevista gravada no dia 29 de maio de 2019.



congado “Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia” apresentar.⁵⁶ Maria Aparecida ao relatar sobre a importância e a relevância que a religiosidade tem em sua memória e de sua família, conta enxergar que as pessoas de fora, tanto turistas quanto empresários da cidade, tratam essa questão com muito desprezo, pois além de ter que disputar com as procissões e bandas, pedir para o comércio abaixar a porta enquanto a procissão passa, fala também da insensibilidade das pessoas perante as tradições. Como uma das poucas moradoras do centro histórico, a sua casa hoje é a única da rua com a janela enfeitada ou com vela acesa em época de comemoração religiosa.⁵⁷ Rogério tem fortemente em sua memória três aspectos sobre este acontecimento, relatado assim por ele:

a reza né, a fé coisa muito forte que a Imagem de Deus Pai é diferenciado e o cheiro... o cheiro da mistura de gente e comida, com mexerica, com Igreja... é muito legal e eu acho bacana, ela ser 100% democrática, em todos os sentidos, classe social e religião, vira um centro de convivência né.⁵⁸

Não foram encontrados nos dias frequentados de 2019 a venda de mexerica, que está presente fortemente na memória de Rogério de Almeida e Maria Aparecida. Também não foi presenciado no dia festivo, domingo, a enorme fila do beijo na imagem. Foram confirmadas, mesmo que em baixo número, que alguns comércios não encerram suas portas enquanto a procissão passa, alguns fecham, mas ainda permanecem clientes nas mesas do lado de fora bebendo. Sobre a organização geral da festa, um ponto preocupante é o local das barracas, marcados por muita poluição, lixo de comidas jogados entre estas. Atualmente, a disposição da organização do festejo é muito diferente do século passado, pois não era comum barraquinhas muito próximas ao santuário como atualmente.

⁵⁶ Entrevista gravada no dia 28 de maio de 2019.

⁵⁷ Entrevista realizada no dia 29 de maio de 2019.

⁵⁸ Entrevistas gravadas no dia 29 de maio de 2019, individualmente.



Tratando agora da Mostra de Cinema, o desenvolver desse assunto ocorreu com algumas limitações, sem encontrar nenhum trabalho específico. Para embasamento foram utilizados notícias de jornais, portfólio, folders e livretos do evento. Além disso, ocorreu o acompanhamento desse evento em janeiro de 2019, quando, por diversas vezes, ocorreram tentativas de entrar em contato com organizadores. Porém, o contato era apenas efetivamente conseguido com freelancers. Este assunto, no máximo é citado em alguns trabalhos acadêmicos ao tratar das tentativas da promoção da cidade para o turismo.

A Mostra de Cinema tem seu projeto trabalhado desde 1997, originada de um marketing urbano para a promoção da cidade em âmbito nacional e internacional.⁵⁹ Desde o seu início, vem sendo muito divulgada na mídia, com notícias anuais sobre o seu acontecimento, principalmente na “Folha de São Paulo”, desde o ano 2000, sobre abertura do evento, das inscrições nas oficinas, dos filmes que serão passados e outras informações.⁶⁰ Tal divulgação pode ter acarretado o aumento a cada ano do número de turistas que a cidade recebe.

Em 1998, a cidade tinha um público estimado de 7.500 pessoas para este evento.⁶¹ Os organizadores presentearam a cidade com um projetor de filmes, e o

⁵⁹ NEVES, Rodrigo, *Op.Cit.*, 2012, p.427.

⁶⁰ “Folha de São Paulo” em 19 de janeiro de 2001 publica uma notícia com o título “Tiradentes abre Mostra de Cinema” (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200114.htm>. Acesso em 14 de novembro 2018). Neste mesmo ano divulgaram em notícia que “Auto da Compadecida” foi eleito o melhor filme da Mostra (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200113.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2018). Em 18 de janeiro de 2018 publicam divulgando o início da mostra com a exibição de 126 filmes (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1801200843.htm>. Acesso em 14 de novembro 2018).

⁶¹ Dados retirados do site do evento na seção do histórico da Mostra de Cinema desde seu início (Disponível em: <http://mostratiradentes.com.br/a-mostra/edicoes-anteriores> . Acesso em 11 de novembro 2018).



secretário de cultura aproveitou e declarou que todos os finais de semana iriam começar a exibir filmes no Centro Cultural. O periódico *Inconfidências* aponta que o comércio, o povo da cidade e os turistas, saíram ganhando com a realização deste evento.⁶²

Para o ano de 2019 o público estimado para a participação do evento, de acordo com os dados do site da Mostra de Cinema, era de 35 mil pessoas. Com a realização do “Universo Produção”, “Universo Cultural” e “Sesc Tiradentes”, tiveram 108 exibições de filmes sendo dois destes relacionados com a cidade, os documentários: “Alma da cidade” e “Quantas cidades habitam em uma”. Ambos os filmes são da programação “Mostra Valores” que é uma iniciativa da “Universo Produção”, que tem como objetivo dialogar com a comunidade local. A Mostra Valores também divulgou sobre a APAE de Tiradentes e os trabalhos nela realizados, como aula de música, teatro, cerâmica e outros, deixando uma conta disponível para fazer a doação.⁶³

No que concerne à Mostra Valores, tanto os dois filmes e a divulgação sobre a APAE da cidade, segundo Rogério de Almeida, ocorreram “porque a gente tem brigado, por que no projeto de lei (projeto lei de eventos nº 2622, de 20 de outubro de 2011) os eventos são obrigados a ter contrapartida social agora, eu coloquei tudo na lei”. Vale ressaltar que, no projeto de lei a contrapartida social encontrada após análise, se refere à destinação em partes iguais de 2% da receita líquida do evento para o fundo municipal de Turismo e para o Fundo Municipal de Cultura, que deverão aplicar estes recursos nos eventos de natureza cívica e cultural do município.⁶⁴

Não foram encontradas muitas informações sobre a Mostra Valores, mesmo com tentativas de envio de e-mail e ligações para a

⁶² I Mostra de Cinema de Tiradentes. *Inconfidências*, Ano 3, nº013, 1998. (Acervo IPHAN – Tiradentes).

⁶³ Portfólio da Mostra de Cinema de 2019.

⁶⁴ Lei Nº 2622, de 20 de outubro de 2011, acesso obtido na prefeitura de Tiradentes.



Universo Produções. No setor de edições anteriores do evento na página da internet da Mostra de Cinema, a primeira menção desse programa foi do ano de 2018 – 21ª edição. Esta edição contou com o lançamento em rede sociais da campanha “Descubra #Tiradentes300anos” para comemorar o tricentenário da cidade. Esta campanha, de acordo com notícia divulgada em seu próprio site, tem como objetivo “enaltecer e apresentar ao público os principais pontos turísticos da cidade para despertar o interesse em desfrutar da programação da 21ª Mostra Tiradentes”.⁶⁵

Outra forma de diálogo com a comunidade é o cortejo de arte como abertura do evento, com o intuito de celebrar os grupos de tradições locais. Este cortejo, sempre foi elencado quando noticiavam a Mostra de Cinema, como um aspecto de comunhão entre os participantes diante de diversas culturas apresentadas.⁶⁶ Mas também foi usado como exemplo do caos resultado em não fechar o centro histórico, com uma imagem do cortejo de arte entre os carros na Rua Direita em matéria publicada nos periódicos locais.⁶⁷

Sobre o diálogo entre a Mostra de Cinema com a comunidade, são momentos presentes na memória de Claudinei Matias, conta ser o quinto ou sexto ano que ele é convidado para participar do cortejo de arte, com o seu congado Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia. Para Claudinei essa apresentação não é importante apenas pelo dinheiro, mas pela visibilidade que eles vão ter e conseqüentemente a possibilidade de

⁶⁵ (Disponível em: <http://mostratiradentes.com.br/a-mostra/edicoes-anteriores/1084>. Acesso em 28 de maio de 2019).

⁶⁶ 8ª Mostra de Cinema de Tiradentes. **Caminhos e Trilhas**, p.7, fevereiro de 2005 (Acervo IPHAN – Tiradentes).

⁶⁷ Fechamento do centro histórico. **Tiradentes Gerais**, Ano 2, nº20, fevereiro de 2006 (Acervo IPHAN – Tiradentes).



serem mais respeitados. Além desse contato com a Mostra, ele conta que já até foi homenageado durante o evento, pelo o que ele faz relacionado ao congado. Isto ocorreu no ano de 2017, colocaram um banner com sua foto na praça, o qual ele guarda com muito carinho.⁶⁸ Como a cidade não tem cinema, este morador enxerga o evento como uma oportunidade para aqueles que não tem condições de ir em outra cidade. Conta, assim como Maria Aparecida, que os preparativos para a Mostra de Cinema são bem diferentes do Jubileu da Santíssima Trindade, o qual todo mundo fica na expectativa e se prepara o ano todo, mas que a Mostra de Cinema não é deixada de lado totalmente, os moradores sempre comentam que está chegando. Maria Aparecida também traz em sua memória este evento de maneira positiva em alguns aspectos, contando como ele era no início, que era realizado na Praça das Mercês, tendo mais envolvimento da comunidade e as instalações provisórias eram semelhantes à tenda de circo, diferente do que é hoje. Em contrapartida, comenta que em alguns aspectos a comunidade fica a parte do que está sendo realizado, dando exemplo de que muitas oficinas oferecidas chegam na cidade algumas vezes com as vagas já preenchidas.⁶⁹

Este evento, como relatado por Maria Aparecida e Valério, já trouxe impactos negativos pelos frequentadores. Isto ocorreu especificamente a partir do momento em que começaram a realizar shows no final da noite, atraindo assim, um público para a cidade que não frequentava a Mostra em si e iam durante o show para “tumultuar” aproveitando da ocasião.⁷⁰

Considerações Finais

Tendo em vista os aspectos analisados do novo uso territorial da cidade Tiradentes após a década de 1990 e a relação dos seus

⁶⁸ Entrevista gravada no dia 28 de maio de 2019.

⁶⁹ Entrevistas gravadas no dia 28 de maio e 29 de maio de 2019, individualmente.

⁷⁰ Entrevistas gravadas no dia 29 de maio de 2019, separadamente.



278

moradores com as mudanças ocasionadas, nota-se que não muito diferente de outros casos, os interesses econômicos estão acima dos interesses de preservação do patrimônio cultural local. Esta nova realidade é carregada de muita luta dos moradores para se sentirem inseridos nos novos acontecimentos e até mesmo manter os antigos, uma luta de respeito por suas tradições. De toda forma, estas batalhas cotidianas podem ser notadas nos dois eventos, de diferentes formas. Com um turismo cada vez mais forte, os problemas estão no cerne da atividade turística e não apenas de quem realiza eventos, que são impactos secundários. A questão interacional e as mudanças, quanto aos eventos que ocorrem, podem trazer diferenças em cada um, mas não a ausência de memórias entre os moradores sobre estes acontecimentos.

O Jubileu da Santíssima Trindade, pode estar fortemente presente na memória e trazer representatividades maiores por ser uma prática passada por muitas gerações, mas não deixou de sofrer alterações. A mudança no território central, em que o uso residencial foi substituído pelo comercial causou diversos impactos nesta tradição. Alterou o lado simbólico do ambiente que percorre a procissão, sendo que antes haviam muitas casas enfeitadas e hoje são comércios abertos durante a passagem da procissão. Além disso, com o uso turístico da cidade, os olhares da organização da festa juntamente com os órgãos públicos, apresentam falhar em questões de preservação para com o patrimônio histórico. Possivelmente influenciado pelo novo contexto da cidade, começaram a visar fortemente os lucros obtidos



com as barraquinhas e seu número cada vez maior, caminhando para um lado de ambição comercial onde o profano está presente fortemente e também podendo impactar no ambiente do centro “histórico”.

No que concerne à Mostra de Cinema, uma tradição inserida, pode sim trazer interações com o público local, como até mesmo a Mostra Valores e o Cortejo de Arte, mas em contrapartida, ao longo dos anos, pelo o que foi notado em periódicos desde 1997 e as entrevistas realizadas, este evento começou a fugir de seu propósito inicial, distanciando a comunidade local. Apesar do Cortejo de Arte fazer parte da programação desde a primeira edição, esta é a única programação fixa que pode ser capaz de gerar um sentimento de representatividade. Além deste, a Mostra Valores, com base nas entrevistas e argumentados levantados, parece ser algo recente, iniciado como resultado de luta impulsionada ao longo de anos, como até mesmo a criação do projeto lei de eventos que pode ter pressionado os eventos diante da realização da contrapartida social. Na 21ª Mostra de Cinema, em 2012, nota-se que o objetivo da produção do curta de comemoração aos 300 anos da cidade, não ocorreu somente com o propósito de diálogo com a comunidade, mas também um marketing duplo, ao apresentarem este projeto visando enaltecer os pontos turísticos da cidade para despertar o interesse do público ir prestigiar o evento em si, oferecendo assim, dois “produtos” de uma só vez. O primeiro, um uso cultural da cultura de conhecer novos ambientes, sendo neste caso o patrimônio histórico do local; e o segundo, um produto temporário, o próprio evento. Deve ser levado em conta também que por ser um evento para atrair o turismo e este ser considerado um gerador de rendas para a população local, os moradores podem ter uma participação menor neste acontecimento, por estarem atendendo os turistas que aumentam a cada ano. Não que estes eventos devem ser completos de atividades para moradores, a questão maior está no cerne da atividade relacionada do desenvolvimento turístico que



distanciou cada vez mais os moradores dos acontecimentos da cidade.

Contudo, notou-se que desde o início os eventos já causavam desconforto e a situação foi agravando a cada ano. Os problemas são os mesmo de 20 anos atrás, e pode ser mais impactante ainda pelo número de turistas que só aumentam. Não é somente a falta de diálogo dos eventos para a comunidade, mas principalmente de órgãos públicos com estas. A comunidade entende a importância do turismo e eventos, mas como já tratado do que ocorre em outras cidades históricas, isso torna-se um mal necessário. Atualmente, mesmo que os eventos façam algumas atividades relacionadas à comunidade, esta passou aos poucos a distanciar destes, por internalizar que o que ocorre no centro histórico é para turistas. Isto possibilitou a criação de um sentimento de não pertencimento, a ideia de que estão ali para servir turistas e consequentemente afastando-os de qualquer evento e prejudicando também o que já era tradição. Não é suficiente só os eventos trazerem contrapartida social, mas também os próprios órgãos públicos pensarem no cotidiano dos moradores, em inseri-los novamente no ambiente de que foram tirados, entendendo a mediação entre o edificado e o lado humano que construiu este e guardam suas memórias deste local, de uma cidade colonial de interior onde a vida social entre os moradores era possível na área central. Não perderam somente suas casas no centro, mas também foram aos poucos excluídos do que poderia continuar a ser fortemente um ponto de encontro, que hoje é um local mercadorizado.



Referências Bibliográficas

ABREU, Regina; HAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p.13-18.

_____. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. P.34-48.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p.157-201.

ARAÚJO, Maria Marta (coord.). Museu da Liturgia, Pesquisa Histórica: relatório técnico final/Maria Marta Araújo; Célio Macedo Alves. Belo Horizonte: Pró-Città, 2011.

CAMPO, Hélcio. Espaço urbano e turismo em Tiradentes – MG. **Revista espaço acadêmico**, N°132, pp.182-191, 2012. Disponível em:
<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/artic/e/view/14935/9116>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

CRUZ, Rita de Cássia. “Patrimonialização do patrimônio”: ensaio sobre a relação entre turismo e patrimônio cultural” e produção do espaço. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, N°31, pp.95-104, 2012. Disponível em:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k1Y-NyUUT0EJ:www.journals.usp.br/gcousp/article/download/74255/77898+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 20 de março de 2018

CRUZ, Luiz Antônio; BOAVENTURA, Maria José (Org.). **Memórias e tradições populares. Tiradentes: Instituto histórico e geográfico de Tiradentes**, 2016.

FONSECA, Maria Cecília. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p.59-79.

FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime (Org.). **Turismo e patrimônio cultural**. São Paulo: Contexto, 2001, p.7-14.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 1 ed. São Paulo: Centauro, 2006.



HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terrence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p.111- 153.

MAIA, Pedro Antônio. **Peregrinos da Santíssima Trindade**. São Paulo: Loyola, 1986.

MENESES, José. **História e Turismo Cultural**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NETO, Francisco Paulo. Evento: de ação, de entretenimento a agente de promoção do patrimônio histórico-cultural. In: FUNARI, Pedro Paulo; PINKSKY, Jaime (Org.). **Turismo e patrimônio cultural**. SP: Contexto, 2001. P. 53-66.

282 NEVES, Rodrigo; CARNEIRO, Eder. Imagens do patrimônio e turismo: metamorfoses e “mercadorização” do território central de Tiradentes, Minas Gerais. **Espaço & Geografia**, Vol.15, n 2, 2012.

_____. **História e turismo: a mercadorização do patrimônio histórico e a elitização da área central de Tiradentes**, Minas Gerais (1980-2012). Programa de pós graduação em história, UFSJ, 2013.

PINSKY, Carla (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

RODRIGUES, Marly. Preservar e consumir: o patrimônio histórico e o turismo. In: FUNARI, Pedro Paulo; PINKSKY, Jaime (Org.). **Turismo e patrimônio cultural**. SP: Contexto, 2001. P. 15-27.

SANT’ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**.2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. P. 49-58.

SOARES, Geísa. Os impactos do turismo em cidades históricas – Estudo de caso em Tiradentes. Disponível em:



https://www.ucs.br/ucs/tplSemMenus/eventos/seminarios_seminatur/seminatur_4/arquivos_4_seminario/GT04-4.pdf. Acesso em: 25 de abril de 2018.

Artigo enviado em: 27/12/20

Artigo aprovado em: 24/07/20



Honório Esteves e a Preservação do Patrimônio Artístico Nacional no Século XIX | *Tássia Christina Torres Rocha*¹

Resumo: O presente artigo destaca a importância de elaborar uma investigação acerca da consciência patrimonial no Brasil a partir da segunda metade do XIX, e a necessidade de fazer uma análise crítica da arte nesse século por intermédio das obras e pensamento do pintor mineiro Honório Esteves do Sacramento (1860-1933). Consideramos esse pintor um personagem-documento, que nos possibilitou uma percepção inicial da construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. Trata-se de uma revisão historiográfica e, por isso, Hans Belting é utilizado como norteador teórico, já que o autor propõe em algumas de suas obras esse tipo de discussão. Através de artigos publicados pelo artista nos jornais da época, percebeu-se a dimensão do seu olhar crítico, sua preocupação em preservar a memória e a nítida valorização da história.

Palavras-chave: Patrimônio. Preservação. Honório Esteves

Resumen: Este artículo destaca la importancia de elaborar una investigación sobre la conciencia patrimonial en Brasil a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y la necesidad de hacer un análisis crítico del arte en este siglo a través de las obras y el pensamiento del pintor Honório Esteves do Sacramento. 1860-1933). Consideramos a este pintor como un personaje documental, que nos permitió una percepción inicial de la construcción de ideales conservacionistas en Ouro Preto. Es una revisión historiográfica y, por lo tanto, Hans Belting se utiliza como guía teórica, ya que el autor propone en algunas de sus obras este tipo de discusión. A través de artículos publicados por el artista en los periódicos de la época, se percibió la dimensión de su ojo crítico, su preocupación por preservar la memoria y la clara apreciación de la historia.

Palabras Clave: Equidad. Preservación. Honorio Esteves

¹ Mestranda em Artes Visuais, UFRJ.



Tornou-se senso comum imaginarmos que o pensamento preservacionista no Brasil teve seu início no primeiro quartel do século XX, cujo marco fundador pode ser apontado em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Nos estudos sobre a história da arte brasileira é recorrente estabelecer que o interesse de artistas e intelectuais por produções coloniais mineiras tenha ocorrido a partir da caravana de Mário de Andrade em 1924. Essa linha historiográfica, vinculada ao movimento modernista, negligencia a existência de pesquisadores ainda no XIX interessados pela arte produzida no período colonial. Segundo eles, esses intelectuais (vinculados ao academicismo) estavam tão envolvidos com as novidades estéticas vindas da Europa que não conseguiam ter a sensibilidade de apreender nosso rico acervo.²

285

O historiador Francisco Iglésias seguia, de certa forma, o entendimento geral sobre o movimento modernista. Segundo ele, a nossa riqueza artística colonial só passou a ter merecido reconhecimento a partir da visita de Mário de Andrade em Ouro Preto. Assim, afirma que:

O barroco mineiro, por exemplo, até então era desconsiderado, como o barroco no mundo (o reconhecimento de suas realizações é recente). Os modernistas é que visitaram Minas, como se viu com Mário antes de 1920 e depois, em 1924, com a caravana de escritores, como foram à Amazônia, ao Nordeste, ao Sul. Eles – Mário sobretudo - é que perceberam a riqueza artística do que se fizera no fim do século XVIII e fora visto como aberração ou excentricidade ao longo do século XIX; Bilac, que viveu forçado algum tempo em Ouro Preto, nada percebeu, passando indiferente ante igrejas e estátuas que não tinham forma clássica (IGLÉSIAS, 2009, p. 238).

² Somente nas últimas décadas, com o pós-modernismo e a sua revisão crítica do modernismo, que o século XIX está começando a ser pensado.



Ao contrário do que afirmou Iglésias, ainda no final do XIX inúmeros escritores publicaram matérias sobre a arte colonial mineira, enaltecendo, sobretudo, o Aleijadinho. É certo que esses intelectuais não fizeram estudos tão aprofundados como veremos no século posterior. Talvez por ainda não terem uma real compreensão do que significava a arte setecentista, ficaram impossibilitados de desenvolver uma pesquisa mais detalhada. Eles entendiam a importância daquela arte, porém não a compreendiam de uma forma sistemática.³

286

Não podemos negar que, de fato, os modernistas deram importante contributo aos estudos concernentes ao conceito de patrimônio histórico e artístico em território nacional. Porém, com uma análise mais profunda percebemos a necessidade de desenvolver uma investigação dos anos precedentes desse momento até então considerado fundador. Entendendo-se que os marcos institucionais são sempre, a priori, embasados pela intensificação do debate e que representam o resultado mais imediato de um processo longo de tomada de consciência, nos cabe questionar em que ponto da história estão as sementes do discurso preservacionista.

Foram realizados levantamentos em fontes primárias, especialmente nos periódicos da segunda

³ Ouro Preto acolheu outros visitantes que, com propósito semelhante aos modernistas, deixaram registros de apreciação pelas produções artísticas mineiras do período colonial. Olavo Bilac, Emílio Rouède, Henrique Bernardeli, Coelho Neto, Alfredo Camarate e Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello foram alguns dos que visitaram Minas Gerais em fins do XIX, e que ressaltaram a importância das obras barrocas para a história.



metade do século XIX e início do XX, na tentativa de encontrar indícios do discurso preservacionista e de sua consequência positiva em território nacional, antes das iniciativas de Rodrigo Melo Franco de Andrade, na década de 1930. Esta pesquisa se justifica, primeiramente, pelo fato de que as diferentes abordagens acerca da conservação e restauração de monumentos já eram tema de debate na Europa desde meados do XIX, e o Brasil não estava estanque a essas discussões.

É pertinente desconstruir, também, a ideia criada por essa historiografia acerca das produções artísticas oitocentistas. Tal historiografia, condicionada aos valores de sua própria época, só conseguia enxergar como genuinamente brasileira a arte do período colonial. Nesse sentido, rejeitavam de maneira incisiva as pinturas do XIX, encaradas genericamente como acadêmicas, e afirmavam que esses artistas haviam perdido a sua essência, sua brasilidade. Segundo eles, o século XIX foi marcado pela alienação e “afrancesamento” da cultura tupiniquim, uma época de “pastiche” (PEREIRA, 2001).

Essa foi, indiscutivelmente, uma das abordagens que mais dificultaram a compreensão da arte desse período. Nessa perspectiva, o presente artigo destaca a importância de elaborar uma investigação acerca da consciência patrimonial no Brasil a partir da segunda metade do XIX, e a necessidade de fazer uma análise crítica da arte nesse século – época pouco estudada com esse recorte temático e em geral relegada a análises periféricas – por intermédio das obras e pensamento do pintor mineiro Honório Esteves do Sacramento (1860-1933).

Consideramos esse pintor um personagem-documento, que nos possibilitou uma percepção inicial da construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. O artista se colocou à frente do seu tempo ao criticar uma série de intervenções já realizadas ou em



fase de execução em edificações setecentistas. Por meio do seu olhar crítico foi possível perceber o respeito que ele tinha à sua cidade e a preocupação em preservar aquelas obras, que ele já encarava como parte de um acervo patrimonial.

Na tentativa de manter apuro crítico sobre as metodologias da historiografia tradicional, foi utilizado como norteador teórico dessa pesquisa Hans Belting. Em sua obra “O fim da história da arte”, o autor faz a revisão historiográfica, questionando a narrativa ortodoxa e um pretense universalismo que era recorrente nos estudos concernentes à arte.

Belting (2003) não considera “o fim da arte” ou “o fim da história da arte” a partir de uma perspectiva de extinção completa de ambas: afirma, pelo contrário, que arte e história continuam sendo produzidas. No entanto, uma mudança fundamental na construção de ambas torna impossível pensá-las como “antes”. A afirmativa, na realidade, se refere ao fim de uma determinada narrativa histórica da arte: o que chega ao fim é essa narrativa linear, e não o tema da narrativa.

Hans Belting salienta que a falsa concepção de arte define o que uma obra deveria ser, mas que dificilmente seria realizável. Ela se formaliza enquanto um ideal romântico, mas não se concretiza. A perfeição da arte encontra refúgio na obra individual, agora portadora de “aura”. Esse ideal faz emergir um verdadeiro culto às obras dos grandes mestres, que é estimulado também pelos museus, conduzindo assim mais à celebração de mitos do que à arte propriamente dita (BELTING, 2003).



Figura 1: Honório Esteves em traje de gala, 1892. FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais, Belo Horizonte.

Essa pesquisa aborda exatamente um personagem que foi ofuscado por essa narrativa linear. Trata-se de um artista que ficou inteiramente na sombra de uma historiografia “oficial”, de cunho modernista, que usava uma abordagem de valorização apaixonada pelo período colonial, somada a uma rejeição ao XIX.

Honório Esteves do Sacramento nasceu em Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto, no dia 8 de abril de 1860. O filho do carpinteiro João Esteves do Sacramento e de Dona Francisca Maria de Jesus, era de uma família simples. Em consequência de sua origem humilde, começou a trabalhar bem novo, todavia, sem nunca deixar de estudar.⁴

Ainda no início de sua carreira, antes de ingressar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), Esteves pintava algumas telas de forma empírica. Nestas obras nota-se os obstáculos do pintor ao se deparar com dificuldades relacionadas à técnica. De forma geral, observamos uma limitação em reproduzir paisagens em perspectiva mais realista, e nítidas barreiras em retratar formas anatômicas em seus retratos.

O afincado de Esteves em se tornar um grande pintor o leva para AIBA em agosto de 1883. O artista discorre que

“Cançado de tanto trabalhar, fazer letreiros nas frentes das casas, olear muitos tetos e portas, encascorados de tabatinga e colla segundo o uso antigo, resolvi pedir a assembleia de 1882 pra me mandar estudar pintura na Ex Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro”. (ESTEVES, 1906).

⁴ Dados constantes no Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro (Belo Horizonte). Grande parte dessas informações estavam na caderneta pessoal de Honório, onde ele relata datas de nascimento, casamentos e mortes de membros de sua família.



Sua matrícula oficial foi efetivada em 1883 e ele se manteve na Corte no período de seis anos e meio, como beneficiário de uma pensão de responsabilidade da Província de Minas, estabelecida pela Lei nº 2.892, de 6 de novembro de 1882. Sua capacidade artística está diretamente relacionada aos grandes mestres que o pintor encontrou em seu caminho, sendo aluno de Victor Meirelles, Pedro Américo, João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo.

O empenho nas aulas de “modelo vivo” refletiu em sua sólida carreira de retratista. Lembrando que o gênero do retrato foi um dos mais requisitados aos artistas no século XIX, mesmo com o advento da fotografia. Em consequência da sua evolução técnica adquirida na AIBA, Esteves começou a receber progressivamente encomendas de retratos. A substanciar a assertiva está o fato de o artista ter franqueado ao público, logo no correr dos primeiros anos que se seguiram ao seu regresso a Ouro Preto, o ateliê de pintura de retrato a óleo – um dos principais logradouros da então capital⁵. A partir desse momento, Esteves consagra suas atenções à execução de um número significativo de *portraits*, tendo como modelos algumas proeminentes figuras da política mineira e personalidades da sociedade ouro-pretana.

⁵ Por volta de 1892, o artista instala seu ateliê de pinturas de retrato a óleo, e passa a anunciar nos jornais da época seu empreendimento, que ficava à rua do Tiradentes, 28. Como vemos nesse exemplo publicado no jornal *O Estado de Minas*: “RETRATO A ÓLEO – Pintor, formado pela Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, encarrega-se de pintar retratos a óleo, cópia do natural ou de fotografia. Rua Tiradentes, 28” (ESTEVES, 18 abr. 1894).



O ambiente do ateliê será também adequado para a exibição ocasional, de forma mais íntima, de pequenos estudos de paisagem realizados ao ar livre – gênero praticado com igual intensidade. Importante mencionar que, diante dessa competência, o artista foi convocado para expor quarenta e seis telas na Exposição de Saint Louis em 1904, nos Estados Unidos. Foi o pintor brasileiro com o maior número de quadros nessa famosa exposição. Como a comissão organizadora de Minas tinha o objetivo de divulgar a nova capital em cenário internacional, a maioria das telas de Honório foram direcionadas a paisagens.⁶

Ao longo de sua carreira, Esteves manteve uma estreita relação com as antigas obras de arte de sua cidade natal. O artista, enquanto acadêmico, entendia o valor dos acervos setecentistas ouro-pretanos, mas também possuía um sentimento de pertencimento por ser filho daquela terra, e isso o diferenciava da maioria dos intelectuais e estudiosos que ali estavam. Lutava com veemência pela intervenção do poder público (antes da criação do SPHAN em 1937) em prol da preservação das edificações e pinturas coloniais, conforme afirmou em certa oportunidade: “Visto que todas as obras antigas vão sendo destruídas por mãos profanas, parece-me que o governo ou a municipalidade deveria chamar a si a conservação dessas preciosas relíquias que encontram-se em quase todas as igrejas desta velha Capital” (ESTEVES, 1895).

Através de quatro artigos⁷ publicados pelo artista nos jornais da época, percebeu-se a dimensão do seu olhar crítico, sua

⁶ Lembrando que o artista não compareceu à exposição, tarefa que ficou sob a responsabilidade da Comissão de Representação de Minas Gerais. Esteves figurou em Saint Louis apresentando 36 pinturas a óleo e 10 desenhos a lápis e pastéis. Dentre essas obras podemos destacar: [n°20] *Vista do rio da Velhas junto à Estação de Sabará*; [n°21] *Crepusculo em Honório Bicalho*; [n°29] *Amanhecer em Ouro Preto*.

⁷ Os quatro artigos mencionados foram encontrados (na íntegra) na Imprensa Oficial de Belo Horizonte. São eles: “Padre Faria” (1895), “Egreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto” (1898), “A Capella de S. Francisco de Assis de Ouro Preto” (1902), “Ouro Preto” (1929)



preocupação em preservar a memória e a nítida valorização da história. Indubitavelmente, a AIBA foi uma influenciadora direta na construção dessa visão crítica adquirida por Honório, tencionando que a instituição (junto com o IHGB) ensejou os primeiros estudos sobre os conceitos de patrimônio artístico e histórico.

Em janeiro de 1895, Esteves enviou um artigo revelador ao jornal *Minas Geraes*, intitulado “Padre Faria”, mostrando indignação sobre o modo como se conduziam os assuntos referentes às edificações religiosas do XVIII. A preservação do acervo existente em Ouro Preto, e este parece ser o ponto central do pensamento de Esteves, abriria a possibilidade de se implementar pesquisas que extrairiam das evidências conservadas um rico estudo sobre a arte mineira.

Por essa época ocorria um fenômeno, não apenas nos templos de Ouro Preto, mas de outros municípios da região central de Minas: uma mudança do gosto ao se pensar o ambiente interno das igrejas. Fruto, em parte, da limitação financeira das irmandades e da incapacidade técnica de alguns artistas locais em reproduzirem, no sentido de imitar, os diferentes detalhes das antigas pinturas. Mas fruto também da apropriação de alguns elementos ligados à construção moderna, que passaram a substituir ou ocultar as velhas formas do modo de construir e decorar. É nessa conjuntura que as observações do pintor mineiro Honório Esteves nos aproximam das práticas



ordinárias presentes nesta mudança. No dia 22 de janeiro de 1895 temos a primeira manifestação do artista:

O tecto grande, realmente, estava estragado, não pela má qualidade de tintas aplicadas á cóla, mas pelo desleixo de quem trata a egreja, deixando a agua das chuvas penetrar pelas frinchas do tecto durante muitas dezenas de anos, dando isso logar a que formassem debaixo das pinturas manchas de uma combinação de agua e poeira, e em certos logares descobrindo a madeira e oxidando os pregos.

Ainda assim, comprehende-se perfeitamente o que está representado na pintura carcomida. Vê-se ainda como são lindíssimas a concepção e execução do desenho e a beleza das tintas! (ESTEVES, 1895, p. 5).

Impressionante como as observações de Esteves são tão atuais. O artista consegue ter a compreensão do valor artístico daquela pintura no forro e entender que o seu estado é consequência direta do “desleixo de quem trata a egreja”. Em poucas palavras, ele nos mostrou que um simples trabalho de conservação preventiva teria evitado que a pintura chegasse naquela situação. Além de perceber isso, ele aponta os agentes causadores daquelas patologias, usando uma linguagem técnica, o que nos faz inferir que ele realmente tinha um entendimento conceitual do assunto. Atitude bem oposta à maioria dos responsáveis por cuidar daquelas edificações, geralmente mesários das irmandades, que seguiam um conhecimento empírico para fazer as intervenções. Podemos comparar essa análise do pintor, ao “mapeamento de danos” que é feito em dossiês de restauro de renomadas instituições da atualidade.

Ao final do artigo, Esteves se mostrou indignado com a solução encontrada pelo sr. José de Paula para baratear o serviço de “restauração” no forro na capela. O pintor já tinha compreensão que essa busca por mão de obra barata e pouco qualificada poderia trazer danos irreparáveis para a história de Minas.



O sr. José de Paula, depois de dizer-lhe eu que realmente seria lamentável a sua tentativa de olear de branco o tecto, e que era preferível com o dinheiro forrar de taboas o tecto da sacristia, pois que o retoque da pintura importaria em 3:000\$000, e iria tirar-lhe todo o valor primitivo, replicou-me:

Tenho um parente que se propõe a retocar as pinturas por 150\$000!

Que retoque!

E pra que? (ESTEVEVES, 1895, p. 5).

O artista retomou essas questões, em outro artigo para o Minas Geraes no ano de 1898, focalizando na igreja de São Francisco de Assis. Ele começa relembrando a primeira atitude dele nesse sentido:

294

Em 1894, quando a digna administração da Capella do Padre Faria, sita no primeiro núcleo da povoação que se estabeleceu nesta cidade, tratava de proceder a limpeza da mesma capella, tive ocasião de escrever um ligeiro artigo nesta folha, pugnando pela conservação dos trabalhos artísticos, que ali existem, ameaçados, então, pela brocha irreverente de indivíduos absolutamente destituídos de conhecimentos profissionais.

Tive a ventura de ser atendido, não se levando avante o sacrilégio, que estava premeditado.

Vejo-me de novo obrigado a tratar agora de assumpto idêntico, tendo, porém, a certeza de não obter o mesmo resultado, visto que se acham quasi terminados os trabalhos, que chamaram a minha atenção.

Este artigo não passará, pois, de um protesto ante um facto consumado, podendo apenas servir para evitar que se reproduzam em outros logares os graves inconvenientes que o determinam (ESTEVEVES, 1898, p. 3 – grifo nosso).



Como visto, se hoje podemos desfrutar da belíssima pintura do forro da capela mor do Padre Faria - a segunda pintura em perspectiva feita em Minas Gerais -, é consequência da luta de Esteves em proteger aquele bem. “Conquistou desaffectedos com a nobreza do seu gesto, mas conseguiu ver salva a obra prima, que pinceis sacrilegos pretendiam destruir” (NETTO, 1929, p. 6). O artista agora iniciaria outra batalha na tentativa de evitar que mais atos, como os que estavam sendo feitos na Igreja de São Francisco, fossem cometidos.

Esteves continua o artigo pedindo desculpas à mesa administrativa pelo protesto que faria, mas se via obrigado, enquanto cidadão, “a velar pelo respeito às artes da pintura e da escultura, a primeira das quais constitue a minha profissão” (ESTEVEES, 1898, p. 3). De fato, a irmandade havia contratado o serviço de leigos para intervir em diversas partes da edificação, ajudando a descaracterizar o templo. O artista afirma entender que a administração teve aquela atitude com as melhores intenções, porém ele lamentava que por “circumstancias de ordem econômica a tenham obrigado a contractar com incompetentes um serviço, que deveria ser feito sob a direção de um profissional idoneo” (ESTEVEES, 1898, p. 3).

Ele reconhecia que o templo necessitava de uma limpeza externa e interna, mas era fundamental que fosse uma “limpeza inteligentemente feita, que não atacasse os bellissimos trabalhos ali existentes, mascarando-os com camadas de cal e tintas feias e grosseiras” (ESTEVEES, 1898, p. 3). Adiante, Honório vai pontuando todas essas intervenções:

As cupolas das torres estão oleadas de azul claro, tendo sido pintadas de cinzento escuro as respectivas settas de cantaria!

Não teria sido melhor conservar-se a côr natural da pedra, ainda mesmo enegrecida pelo tempo,



limitando-se a passar uma camada de cal branca no reboco da parte de alvenaria?

Os irreverentes *limpadores* ignoram, de certo, que o sol e as chuvas destroem em pouco tempo a liga de óleo, que apenas serve de veículo à tinta, não se podendo distinguir, no fim de alguns anos, se o trabalho foi feito a cal ou a óleo.

A calçada, ao contrário, é mais duradoura e mais própria, sendo o azulejo o único que serve para cúpulas de torres, por conter o vidro na superfície, sendo, portanto, de maior duração e tendo, além disso, a vantagem de evitar a infiltração das chuvas.

Fizessem esse trabalho, ainda mesmo com sacrifícios, que seriam compensados por sua duração e constante beleza. (ESTEVEES, 1898, p. 3).

296

Na passagem acima, Esteves mostrou ter uma nítida noção de materiais compatíveis com edificações coloniais. A utilização de azulejos na superfície para impedir infiltração era uma prática bastante aplicada em igrejas de regiões litorâneas, como por exemplo, no Rio de Janeiro. O artista apontou o que seria mais correto para a estrutura, porém ele não sugere diretamente essa solução. Ele continua:

Abaixo do entablamento superior da fachada e em forma circular, medindo pelo menos 2 metros de diâmetro, existe um magnífico relevo executado, em pedra sabão, pelo famoso Aleijadinho, que até hoje é citado por suas obras de talha em madeira e pedra, espalhadas em várias localidades deste Estado.

Pois este bello relevo e juntamente os que ornão a porta principal, bem como a imagem de N.S. da Conceição colocada no meio de anjos e symbolos da Confraria, foram sepultados sob grossas camadas de cal preta!!!



Agora, dificilmente se póde distinguir se os referidos trabalhos, que davam tanto realce á fachada do templo, são feitos de pedra, de gesso ou de reboco! Que horror e que barbaridade! (ESTEVEVES, 1898, p. 3).

Esteves tendo a clara percepção do valor artístico da portada esculpida por Aleijadinho, ficou muito insatisfeito com a execução daquela intervenção inapropriada. Por essa data, Henrique Bernardelli estava em Ouro Preto e contou “com a companhia de Honório Esteves, para realizar algumas incursões pelas diferentes regiões [...] e, da mesma forma, obter indicações de peças artísticas de Aleijadinho, uma vez que o colega mineiro as conhecia muito bem” (GIANNETTI, 2015, p. 20). Bernardelli também se mostrou indignado com essa situação e fez a seguinte anotação: “me revoltei com o vandalismo que faziam à obra do Aleijadinho e para protestar por tamanha injúria dediquei-lhe o quadro que compus”⁸ (VACCANI, 1965. Apud GIANNETTI, 2015, p. 73).

Azeredo Netto também deixou seu comentário sobre esse medalhão: “Não ficou sem seu enérgico protesto o crime perpetrado na igreja de São Francisco de Assis com a pintura a óleo do medalhão principal do Aleijadinho” (NETTO, 1929, p. 6).

Através de suas publicações em periódicos, podemos observar o empenho do pintor em preservar as já velhas igrejas, com restauros ou retoques, sempre mantendo postura diferente de outros artistas, respeitando e defendendo a estética original dos edifícios. Esse sentimento de pertencimento e engajamento numa estética já considerada ultrapassada é bem evidente, posto que, escritor que era, deixou-nos registros de seu pensamento, o qual culminou num discurso preservacionista que antecedeu aquele que viria com os modernistas.

⁸ Henrique Bernardelli se referiu ao quadro *O Aleijadinho em Villa-Rica*, 1898.



Nessa perspectiva, não seria exagero dizer que a presença do pintor foi fundamental na vida cultural ouro-pretana. Esteves, pela sua voz pioneira, deve ser o justo pai da Ouro Preto preservada de hoje. Contudo, não teve o reconhecimento a que suas obras e atuação em favor da proteção do patrimônio faz jus. Quando mencionado, na maioria das vezes de forma imprecisa, a ele é destinado tão somente um breve verbete.

O pintor, apesar de toda sua relevância, encerra sua carreira quase desconhecido, depois de ter consumido grande parte de sua vida a lecionar em estabelecimentos secundários, como afirmou Frieiro (1933). Contudo, aos 68 anos, Esteves pôde ver reconhecida sua luta na defesa do patrimônio colonial ouro-pretano, através da crônica de Azeredo Netto.

Bem haja Honório Esteves no seu amor ao passado, tão cheio de glórias em terra mineira, onde em cada localidade se encontram vestígios do culto que os seus primitivos habitantes tiveram pelas artes.

São estas as reveladoras directas da civilização de uma nacionalidade: é pela literatura, musica e pintura, que se conhece a delicadeza de gosto dos povos, que não se deixam materializar por completo, mas vivem do seu ideal: a grandeza moral, espiritual e artistica.

Honório há de sentir-se bem quando se recordar que muitas obras primas não se perderam em sua terra natal, por causa da sua teimosia em protestar contra a sua destruição.

Todos deviam ser assim: guardas incansáveis das preciosidades artísticas que foram legadas à actual geração pela que a precedeu, na luta pela vida, na conquista do ideal santo: o amor ao bello e ao puro, no que estes têm de mais elevado – as artes. (NETTO, 1929, p. 5-6).



Por fim, vale lembrar que a narrativa histórica é passível de uma permanente construção, ela não tem formas definidas, em consequência de mudanças paradigmáticas ocorridas, especialmente no campo da história cultural. Os historiadores e filósofos da arte têm feito revisões epistemológicas com intuito de buscarem soluções diante da complexidade e das interrogações que definições engessadas de outrora colocaram. Nós, pesquisadores e apreciadores, tiramos a arte do silêncio sepulcral e a fazemos falar, resuscitamos nossos artistas e recriamos, segundo nossas próprias convicções, os seus processos criativos. Assim como eles resuscitavam a arte de tempos precedentes, inflando-as de vida e reinventando-as, nós também os inventamos novamente.

Referências

299

ALVES, Célio Macedo. **Pintores, policromia e o viver em colônia**. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003.

ANDRADE, Moacyr. **Havia Artistas e Não Havia Arte**. Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra – 3ªed. - São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAZIN, Germain. “Connoisseurship”, **História da história da arte de Vasari a nossos dias**, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

CAVALCANTI, Ana. A amada e odiada Academia Imperial de Belas Artes. In: **Instituições de Arte** / Emerson Dionísio Gomes de Oliveira & Maria de Fátima Morethy Couto (orgs): Porto Alegre, RS: ZOUK, 2012.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)** / Gonzaga Duque; organização: Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

FRIEIRO, Eduardo. **Renato de Lima, pintor de Ouro Preto**. Minas Gerais, 24/06/1933.



GIANNETTI, Ricardo. **Ensaio para uma história de Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Indagações Sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____, Carlo. Sinais de um paradigma indiciário
IN: **Mitos, emblemas e sinais**, São Paulo, Cia das
Letras, 1989.

GUIMARÃES, João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro
Duarte. **A Emergência do Campo Artístico em Belo
Horizonte: décadas de 20 e 30**. Belo Horizonte:
Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal
de Minas Gerais, 2011.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: Uma
Reverificação da Inteligência Nacional. In: PAULA,
João Antônio de. (Org.). **História e Literatura:
Ensaio Para uma História das Ideias no Brasil**.
PAULA, João Antônio de. (Org.). São Paulo:
Perspectiva; Belo Horizonte: Cedeplar-FACE-UFMG,
2009.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial. Trajetória de
um exorcista no Piemonte do século XVII**. Rio de
Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Kleverson Teodoro de. **Ouro Preto: da
cidade-memória à cidade-monumento (1897-1937)**.
Belo Horizonte: UFMG/faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, 2015. (Tese de doutorado).

NUNES, Paulo Monteiro. **Academicismo em três
tempos: regulação, adesão e controle**. In: Anais do
XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São
Paulo, julho 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das
Artes Plásticas em Minas no século XIX: escultura e
pintura. In: **III Seminário sobre a Cultura Mineira:
século XIX**. Belo Horizonte: Universidade Federal de
Minas Gerais, 1982.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. Protocombos: O
Conceito de Patrimônio Cultural no Século XIX e
Início do Século XX. In: **Um olhar contemporâneo
sobre a preservação do patrimônio cultural
material** / organização: Cláudia S. Rodrigues Carvalho,
Marcus Granato, Rafael Zamorano Bezerra, Sarah



Fassa Benchetrit. – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**, Belo Horizonte, 2008.

_____, Sônia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001.

ROCHA, Tássia Christina Torres. **O pensamento preservacionista no século XIX: o pioneirismo de Honório Esteves**. Ouro Preto. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Curso Superior de Conservação e Restauro do Instituto Federal de Minas Gerais, 2017.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: **180 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil: pintura mineira e outros temas**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.

VENTURI, Lionello, “Filólogos, arqueólogos e conhecedores nos séculos XIX e XX” IN: **História da Crítica de arte**, Lisboa, Edições 70, 1984.

Fontes Primárias

Imprensa Oficial de Belo Horizonte

AZEREDO NETTO, **Novas e velhas**. *Minas Geraes*, Belo Horizonte, p.5-6, 26 jan. 1929

CAMARATE, Alfredo. Arminio de Mello Franco. **De como e perde um gênio**. Colaboração. *Minas Geraes*, Ouro Preto, p. 5, 19 set. 1894.

ESTEVES, Honório. **Padre Faria**. *Minas Geraes*, Ouro Preto, p.5, 22 jan. 1895.

ESTEVES, Honório. **Egreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto**. *Minas Geraes*, Ouro Preto, p.3, 27 mar. 1898.

ESTEVES, Honório. **A Capella de S. Francisco de Assis de Ouro Preto**. *A Cidade*, Ouro Preto, p. 3-4, 18 mar. 1902.

ESTEVES, Honório. **Ouro Preto**, *Minas Geraes*, Ouro Preto, p.4, 9 out. 1929.



ESTEVES, Honório. **Retrato a óleo, Honório Esteves.** *Estado de Minas*, Ouro Preto, 18 abr. 1894.

Exposição de paisagens. **O Pharol.** Minas Gerais, Ouro Preto, 25 jul. 1893. Noticiário. P. 07.

EXPOSIÇÃO Honório. **Minas Geraes**, Belo Horizonte, 25 set. 1908. P.06/07.GAZETA DE OURO PRETO, Ouro Preto. 23 de janeiro, 1888, p. 4.

PIRES, Aurélio. **Ouro Preto.** *Minas Geraes*, Ouro Preto, p. 5, 30 set e 1 out. 1929.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. **Fragmentos de notas de viagem de um artista brasileiro.** *Minerva Brasiliense*, n.2, 15 nov. 1843.



Das pinturas para as gravuras: Uma breve análise comparativa entre França e Brasil no século XIX | *Álvaro Saluan da Cunha*¹

Resumo: Este artigo tem o objetivo de iniciar uma discussão sobre a transposição das pinturas para as gravuras, buscando entender como se dava esse processo, que expandia o acesso iconográfico para além dos salões graças aos processos de reprodução como a litografia e a xilogravura. Para isso, serão comparados os contextos artísticos de Brasil e França, talvez os mais aproximados no século XIX, sobretudo por conta da Missão Artística Francesa (ou “Colônia Lebreton”) e seus impactos na formação artística da Academia Imperial de Belas Artes. A investigação é feita de forma comparada a partir de textos relacionados aos processos de transposição entre pinturas e estampas, elaborados por pesquisadores brasileiros e franceses, buscando traçar as similaridades e particularidades de cada local, levando em consideração o contexto de cada Estado nacional. Esta pesquisa que ainda está em andamento, mostra em dados preliminares que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras.

Palavras-chave: Arte Brasileira, Arte Francesa, Análise comparativa, Gravura, Pintura

Abstract: This paper aims to start a discussion about the transposition of paintings to engravings, seeking to understand how this process took place, which expanded the iconographic access beyond the halls thanks to the reproduction processes such as lithography and woodcut (xylography). For this, the artistic contexts of Brazil and France, perhaps the closest in the nineteenth century, will be compared, especially because of the French Artistic Mission or the “Lebreton Colony” and its impacts on the artistic formation of the Imperial Academy of Fine Arts. The research is made comparatively from texts related to the processes of transposition between paintings and prints, prepared by Brazilian and French researchers, seeking to trace the similarities and particularities of each place, taking into consideration the context of each national state. This ongoing research shows in preliminary data that states had different roles in the execution and dissemination of prints.

Keywords: Brazilian Art, French Art,

¹ Doutorando em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, asaluan@hotmail.com



Introdução

Ao longo do processo de elaboração da dissertação “As litografias da coleção ‘*Quadros históricos da guerra do Paraguai*’ na década de 1870: Projeto editorial e imagens” (CUNHA, 2019), surgia uma grande questão que tocava justamente na transposição dessas imagens, advindas em boa parte de pinturas, sendo traduzidas para as litogravuras. Entretanto, poucas informações foram encontradas na bibliografia brasileira, restando a possibilidade de comparar tudo o que foi levantado ao longo da pesquisa com o contexto francês. Esse, no caso, conta com uma vasta produção, alcançando a gravura a um importante nível enquanto expressão e linguagem na França, enfatizando-se aqui o século XIX. A bibliografia francesa aborda, de diferentes perspectivas, a pluralidade das reproduções e réplicas, bem como seus meios e tais informações auxiliaram a formação deste trabalho, sendo utilizados autores como Sophie Bobet-Mezzasalma (2006), Cordélia Hattori (2006), José Lothe (2006) e Stéphane Paccoud (2014). Vale ressaltar que a comparação com o contexto francês foi inicialmente pensada a partir das influências advindas da Missão Artística Francesa (ou “Colônia Lebreton”), que trouxe notáveis contribuições ao cenário artístico e acadêmico do Brasil. Contudo, as influências não se esgotam nela.

Esta pesquisa tem o objetivo de iniciar uma discussão sobre a transposição das pinturas para as gravuras, buscando entender como se dava esse processo, que expandia o acesso iconográfico para além dos salões graças aos processos de reprodução como a litografia e a xilogravura. Para isso, serão comparados os contextos artísticos de Brasil e França, talvez os mais aproximados no século XIX, sobretudo por conta da relevante influência francesa e seus impactos na formação artística e acadêmica da Academia Imperial de Belas Artes. Contudo, vale ressaltar que embora exista essa influência, ela não é a única. Como se sabe, os pintores que



conseguiam os prêmios de viagem circulavam por boa parte da Europa. Victor Meirelles e Pedro Américo são dois dos exemplos mais comuns, tendo ambos circulado por diversos países. Outro ponto importante de se ressaltar é que a arte nacional também tinha suas particularidades, não sendo ela um mero produto da amálgama de escolas do resto do globo.

Essa investigação é feita a partir dos resultados da dissertação citada acima e de pesquisas relacionadas aos processos de transposição entre pinturas e estampas, elaborados por pesquisadores brasileiros e franceses, buscando traçar as similaridades e particularidades de cada local, levando em consideração o contexto de cada nação. Esta pesquisa, ainda em andamento, mostra em dados preliminares que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras. Na França, por exemplo, ocorriam muito mais casos diretos de financiamento das reproduções por parte da Coroa. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades para defenderem suas respectivas técnicas. A Sociedade Setentrional de Gravura e a Sociedade dos Aquafortistas são dois exemplos. Já no Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de diversos fascículos da coleção “*Quadros históricos da guerra do Paraguay*”, feito por diferentes ministérios, gastando um valor considerável para o período. A partir da pesquisa foi possível mapear que seus editores e artistas tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em interesses políticos da coleção. Outra questão percebida é que os gravadores daqui não eram organizados como na França. Todavia, um exemplo deve ser levado em consideração: o Imperial Instituto



Artístico de Fleiuss Irmãos e Linde, que ensinava o ofício para desvalidos, mesmo que não fosse organizado como as sociedades francesas.

Graças aos processos de reprodutibilidade em escala e a ascensão dos jornais a um novo patamar no século XIX, as gravuras foram extremamente importantes para se difundir uma nova linguagem para boa parte da população ocidental. Essa transposição de suportes ainda é pouco abordada pela historiografia brasileira e, portanto, buscar-se-á bases comparativas no exemplo francês. Seja pelos jornais, livros, livreiros ou nas vitrines das oficinas e lojas da região central do Rio de Janeiro, as imagens reproduzidas eram consumidas direta e/ou indiretamente pela população local, que se espremia pelas ruas atrás de novidades e notícias. Uma das primeiras traduções feitas na França, foi feita em 1827, por Henri Grevedon. Na ocasião, o gravurista apresentou uma tradução de *Paolo et Francesca*, originalmente feita por Coupin de la Couperie. A título de curiosidade, este mesmo artista reproduziu também em duas gravuras a Imperatriz Amélia (Imagem 1) e D. Pedro I (Imagem 2).

A técnica litográfica

A litografia, técnica criada no final do século XVIII, é prontamente importada para a França, sendo abraçada pelos pintores, que se encantaram com as possibilidades que ela trazia. No Brasil, a técnica chegou com certa latência, sobretudo por conta da censura, que se encerraria só em 1821. Porém, sabe-se que mesmo com a legalidade e controle da produção, a censura de fato cessaria bem depois, ocorrendo diversas questões e ações imperiais que atrapalhassem a difusão de informações e imagens no país.

O processo de elaboração da litografia é bastante semelhante ao do desenho à mão livre, embora requisite treinamento mais específico, trouxe a impressão um novo nível de reprodutibilidade em escala, sobretudo por não ser uma técnica cara. Sua elaboração



Imagem 01: Henri Grevedon. **Amélie Impératrice du Brésil**, 1830. Litografia s/ papel gravada por Louis P. Alphonse Bichebois, 56,8 x 40,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Imagem 02: Henri Grevedon. **Pedro Primeiro, Imperador do Brasil**, 1830. Litografia s/ papel, 47,6 x 34,6 cm. Coleção Brasileira Itaú.



assimila-se ao observado no desenho à lápis, permitindo espontaneidade na impressão, desejo da geração romântica, que buscava novas nuances. Em 1820, muitos artistas como Bergeret, Coupin de la Couperie, Laurent ou Delaroche tentam se aproximar da técnica, que adquire certo status de nobreza com gravadores como Hyacinthe Aubry-Lecomte e Henri Grevedon. No Brasil, boa parte das gravuras ainda eram encomendadas da Europa, tendo sua produção ainda pouca relevância para o cenário. Mais tarde, isso mudaria drasticamente com a vinda de diversos gravadores e a implementação de tipografias e ateliês, algo aprofundado e catalogado quase que enciclopedicamente por Laurence Hallewell, em “O Livro no Brasil: Sua História” (HALLEWELL, 2012).

307

Circulação

Para se compreender o processo de transposição dos óleos para as gravuras, torna-se necessário voltar um pouco e se atentar ainda ao cenário acadêmico de pintura. O pesquisador Stéphane Paccoud (2014) cita que a circulação das gravuras foi possível graças ao fenômeno da multiplicação, que atingiu seu ápice na França a partir da prática da réplica de pinturas por alunos de grandes mestres e na repetição de obras mais apreciadas. Contudo, vale ressaltar que a gravura tem um papel mercadológico bem diferente da repetição de pintura, além de, claro, ter qualidade e técnica completamente distintas.

O autor prossegue, mostrando que há uma distinção entre réplica e repetição. A primeira é a reprodução fiel de uma determinada obra, geralmente

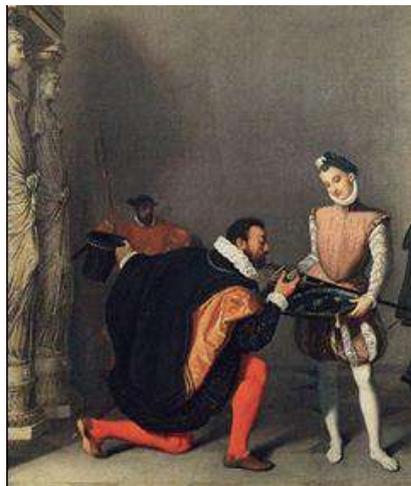


Imagem 03: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1816. Óleo s/ tela.

Imagem 04: Chateau de Pau, Pau; Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, 1816. Assinada e datada (Ingres inv et pinxit/Rome 1816). Lavagem sépia e lápis preto sobre papel, 26,6 x 19,5 cm;

executada por um aluno do mestre, que pode retocá-la posteriormente, feita em tamanho reduzido. Já a repetição, assim como também é possível de se observar nas gravuras de tradução, pode ter variações do original. Um dos objetivos dessa prática é alimentar a demanda causada pelo sucesso de uma determinada obra. Alguns colecionadores, por exemplo, costumavam ter uma segunda versão das obras. Havia o intuito de se catalogar e, posteriormente, essas reproduções e réplicas foram parte de um grande mercado. Alguns exemplos serão mostrados abaixo:

Reproduzir para aperfeiçoar e o surgimento de um novo mercado

O objetivo dessa multiplicação pode ter como finalidade o aperfeiçoamento da obra. Embora o caso trazido por Paccoud (2014) neste momento trate de reproduções a óleo, pode muito bem, dentro das limitações apresentadas pelas técnicas de impressão, ser observado nas gravuras. A autora (PACCOUD, 2014, p. 95) mostra o caso de Ingres:

Fui observado, e talvez corretamente, que reproduzi minhas composições com muita frequência, ao invés de fazer novos trabalhos. Aqui está o meu motivo: **a maioria dessas obras de que eu gosto pelo assunto, pareceram valer a pena serem refeitas de melhor maneira, repetindo ou retocando, o que muitas vezes aconteceu comigo em outros casos (...). Quando por seu amor pela arte e seus esforços, um artista pode esperar deixar seu nome para a posteridade, mesmo não podendo fazer o suficiente para tornar suas obras mais belas ou menos imperfeitas (grifos nossos)**².

² “L’autre objectif de cette démultiplication peut être un souhait de reprendre une composition en vue de la perfectionner. Le cas d’Ingres relève assurément de cette catégorie, si l’on en croit ses propos rapportés par Delaborde: “On m’a fait observer, et peut-être avec justesse, que je reproduisais trop souvent mes compositions, au lieu de faire des ouvrages nouveaux. Voici ma raison: la plupart de ces oeuvres que j’aime par le sujet, m’ont paru valoir la peine que je les rendisse meilleurs en les répétant ou en les retouchant, ce qui m’est arrivé souvent les premières que j’ai faites (...). Lorsque par son amour pour l’art et par ses efforts, un artiste peut espérer qu’il laissera son nom à la postérité, il ne saurait assez faire pour rendre ses oeuvres plus belles ou moins imparfaites”. Ainsi, l’artiste n’hésite pas à répéter ses compositions et ce fait constitue un trait caractéristique de son oeuvre. Chacune d’elle est cependant foncièrement différente dans ses détails, le plus



Adolphe Goupil, editor de arte e um dos maiores *marchands* da França no século XIX, foi um dos principais personagens que contribuíram para esta prática, desenvolvendo um mercado em nível internacional. Ele administrava uma casa especializada na comercialização de gravuras de tradução, a sociedade internacional *Goupil & Cia.*, onde vendia gravuras de sucessos contemporâneos. As gravuras eram solicitadas por ele aos gravadores, que deviam contar com uma réplica do trabalho, pois o original geralmente não podia ser disponibilizado. Era costume que o pintor fornecesse uma redução de sua composição, por vezes preparada por um aluno e retocada por ele. Goupil encontrara êxito em suas reproduções, contando com um grande estoque de gravuras, mas parecia que ele ainda queria mais. A partir de 1846, ele decidiu ir além, adentrando o mercado e diversificando seus negócios ao vender pinturas. Ele foi seguido por Alfred Cadard e Ernest Gambart. Existem vários documentos na Casa Goupil que testemunham que o próprio personagem dava alguns retoques em parte das réplicas vendidas, algo que também era feito por outros alunos³.

Segundo Paccoud (2014), essas réplicas e repetições parecem ser uma característica da primeira metade do século XIX, que não traz tanta relutância do público e da crítica que, por sua vez, aceita muito bem as variações. Mais tarde isso mudaria, entrando na



Imagem 05: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1832. Óleo s/ tela, 36 x 26 cm. Museu do Louvre, Paris.

Imagem 06: Jean Auguste Dominique Ingres. **Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV**, c. 1814. Óleo s/ painel de madeira, 48,5 x 40,5 cm. Coleção privada, Nova Iorque.

souvent dans son décor: on dénombre ainsi quatre *Don Pedro De Tolède baisant l'épée d'Henri IV* et sept *Paolo et Francesca*.”

³ **Livros de contas de Goupil & Cie.**, nº 1, 1846-1861, fol. 40 e 46. Los Angeles, Getty Research Institute.



questão autoral. Um exemplo da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” ajuda a ilustrar a transposição da pintura para a gravura. Na ocasião, a obra em questão é a conhecida *Passagem do Humaitá*, de Victor Meirelles (Imagens 7 e 8).



310



Imagem 07: Victor Meirelles. **A Passagem de Humaitá**, c. 1868-1872. Óleo s/ tela, 268 cm x 435 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 08: Lobo. **A passagem de Humaitá**. Litografia baseada em óleo de Victor Meirelles, Souza Lobo Lit., chine-collé, 50 cm x 69,50 cm. Hemeroteca Digital.



Em 1850, Delaroche apresenta na Academia Real de Londres uma cópia do mesmo trabalho, feita sob sua supervisão por seu aluno Charles Jalabert, e sendo retocada por ele.

Novamente, os críticos sabem que não estão lidando com o original, adquirido pela Direção das Belas Artes e depositado no Museu de Belas Artes de Nimes. Um dos jornalistas do *L'Athenaeum* explica que a pintura “dita de Paul Delaroche, foi, no entanto, uma repetição e, alguns dizem, uma cópia, executada para ele por um estudante em Nice de sua pintura original, que é tão familiar para o público por causa da gravura”. A crítica do *Bulletin of the American Art-Union* elogia a beleza da réplica do aluno: “Confesso que, à primeira vista, é o trabalho mais bonito da exposição e, no que diz respeito às qualidades de sua técnica pictórica, também penso assim”. Na França, a cópia da pintura, exposta um ano antes por Goupil, causou entusiasmo em Henri Decaisne. O artista belga escreve para Delaroche: “Goupil me mostrou ontem o ensaio do seu *Cromwell*, só há você no mundo que pode refazer essa ideia, uma pintura feita por um longo tempo e cujos detalhes pareceriam ter escapado de sua memória”.

Em alguns casos, é possível uma repetição ser mais bem-vista do que a original. Um exemplo é o caso da obra *Francesca da Rimini*, de Ary Scheffer, da qual Philippe Burty julga a versão de 1855 (Imagem 9), situada no Museu do Louvre, superior à primeira (Imagem 10), quando é exibida em 1859 na Escola de Belas Artes.



Imagem 09: Ary Scheffer. **Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile**, 1835, assinada em 1851. Óleo s/ tela, 172,7 x 238,8 cm. Depto. de Pinturas do Museu do Louvre, Paris.

Imagem 10: Ary Scheffer. **Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile**, 1855. Óleo s/ tela, 171 x 239 cm. Museu do Louvre, Paris.



A crítica da reprodução desenfreada: será a gravura uma ameaça?

Sobre as variadas tentativas e traduções, poucas vozes se faziam destoantes a esse processo, que foi tão importante para a difusão do chamado “*gênero histórico*” na França. No entanto, alguns pareciam se arrepender dessa multiplicação desenfreada de versões, algo que desvalorizava as obras no mercado. Alguns colecionadores tentaram garantir contratos em busca da singularidade das obras que adquiriam, mas muitas vezes não obtinham sucesso. Nesse momento surge a discussão de direitos autorais. Quanto mais rara e única uma obra, mais valor de mercado ela terá. Ou, quanto menos reproduções e réplicas no mercado, mais cara será a pintura. Todavia, a gravura se distingue nesse processo.

312

No Brasil não se havia necessariamente uma lei ou até mesmo um consenso sobre a reprodução de pinturas e esboços para gravuras. Mas, ao pesquisar a coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, foi possível perceber que os três artistas envolvidos, Pedro Américo, Victor Meirelles e Edoardo De Martino sabiam da reprodução em gravura, cedendo suas criações e permitindo assim a circulação em escala por meio das gravuras da coleção, que contavam com alto teor nacionalista ao exaltar os feitos brasileiros na guerra. O que era mais comum de se perceber no cenário ilustrado eram personagens como Angelo Agostini e Henrique Fleiuss trocando farpas por conta de cópias de imagens circuladas em jornais estrangeiros, ou sobre Pedro Américo e a questão do plágio, mas nada além disso.

Mas uma pergunta deve ser respondida respeitando as individualidades dos contextos francês e brasileiro: as gravuras são uma ameaça? Não. As gravuras e suas técnicas não ameaçaram a superioridade estética das pinturas, sobretudo por serem feitas em técnicas bastante limitadas. Além disso, são feitas com outra intencionalidade, buscando difundir as imagens, seus ideais e, claro,



lucrar com isso, ao passo em que eram feitas diversas gravuras por vez, ao contrário do que era observado na pintura.

Aliás, se forem observadas a partir de uma perspectiva otimista, elas chamavam a atenção dos espectadores mais distantes, servindo como propaganda do original. Isso ficava ainda mais evidente nas gravuras feitas nas páginas dos próprios periódicos, seja satirizando ou demonstrando o desenho das pinturas expostas nos salões das Exposições Gerais. Ou seja, além de divulgar o trabalho dos artistas, também projetavam a outros países questões políticas e estéticas. E isso também pode se aplicar, mesmo que anos depois, no contexto das litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” que circulou além da América do Sul, chegando ao outro lado do oceano como forma de presentear, com claras intencionalidades, legações estrangeiras.

Comparações entre França e Brasil

Na França, as gravuras se tornam uma das formas de ascensão financeira e de fama, onde os artistas buscam explicitamente promovê-las (e também a se promover) a nível internacional. No Brasil, esse fenômeno também ocorre, mediando algumas questões políticas como as percebidas nos “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, que serviram como interessante material para a construção visual da memória do conflito, além de propagandear os êxitos imperiais ao longo do conflito, exaltando seus heróis de forma ufanista.



É interessante perceber que nomes como Vernet e Delaroche, famosos pintores franceses, foram os primeiros a dar atenção especial a essa questão. Uma correspondência entre Vernet e sua esposa traz um testemunho que ilustra a importância das reproduções: “Eu tenho que enviar minha gravura de Thamar diretamente ao Imperador. Você pode juntá-la a Jument aux loups, e acho que não daria mal ao apresentar junto a Sainte Cécile, de Delaroche”.

Graças a casos como o estudo de Stéphanne Paccoud, torna-se possível compreender a relação da difusão das gravuras com o sucesso dos pintores, mesmo que ainda seja apenas no contexto francês, nos levando a levantar hipóteses baseadas nas sociabilidades além-mar, mas levando em consideração as variadas distinções. Já no Brasil, a bibliografia sobre gravura e pintura pouco trata dessa difusão e transposição, sendo um ponto extremamente interessante de se aprofundar.

Um outro relato aborda uma correspondência de Robert Fleury para Goupil, falando sobre Delaroche e a sua visão acerca da existência das gravuras:

Esta preocupação era constante, pode-se dizer quase aguda (em Delaroche). Sua mente naturalmente sofrida tinha a ansiedade do futuro, pelo menos tanto quanto a do presente. Ele entendeu que o futuro de um pintor só vai para a multidão por meio da difusão pelas gravuras, e que a multidão hoje é posteridade amanhã. Por fim, ele sentiu que a gravura era o único meio de garantir sua glória contra o desaparecimento de suas obras, a aniquilação pelo fogo ou simplesmente a aquisição por amadores cujas galerias são necessariamente fechadas ao público. Muitas vezes ele repetiu que queria, através da gravura, levantar, durante sua vida, um monumento à sua memória (...) (grifos nossos)⁴.

⁴ Carta de Joseph Nicolas Robert-Fleury à Adolphe Goupil, 30 de julho de 1878, no quadro do processo de oposição à família Delaroche-Vernet à Goupil, citado por P.-L. Renié, Delaroche por Goupil, retrato do pintor artista popular, em Nantes, Montpellier 1999-2000, p. 194. “Cette préoccupation était constante, l’on pourrait dire presque aiguë. Son esprit naturellement chagrin avait l’inquiétude de l’avenir au moins autant que



A nítida preocupação de Delaroche com o receio de sua obra se perder no tempo é tão real, que percebemos seu grande interesse na circulação das gravuras. No Brasil, podemos considerar um exemplo semelhante, mesmo que indiretamente relacionado. “A Rendição de Uruguayana” (Imagens 11, 12 e 13), de Pedro Américo, teve a sua ideia (ou parte dela) mantida graças às suas variadas reproduções, tendo a original sido destruída, restando apenas suas traduções. Em ambos os casos, a gravura é levada a um outro patamar além do mercadológico: é documento, linguagem e até mesmo propaganda.

315



Imagem 11: Angello Agostini. **A rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, desenho de Angello Agostini, Vida Fluminense Of. Litográfica, Alf. Martinet litógrafo, 50,50 x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 12: J. Reis. **Rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, J. Reis litógrafo, 50,50 x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 13; A. Campbell. **Rendição de Uruguayana.** Litografia baseada em óleo de Pedro Américo, A. Campbell litógrafo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

celle du présent. Il comprenait que l’avenir d’un peintre ne va à la foule qu’au moyen de la diffusion par la gravure, et que la foule, aujourd’hui, c’est la postérité demain. Il sentait enfin que la gravure était le seul moyen de garantir sa gloire contre la disparition de ses oeuvres, leur anéantissement par le feu, ou simplement leur acquisition par les amateurs dont les galeries sont nécessairement fermées au public. Il répétait souvent à ce propos qu’il voulait, par la gravure, élever, de son vivant, un monument à sa mémoire. (...)”



Nisso, percebemos que há uma outra diferença que pode ser percebida entre o exemplo francês e o brasileiro: a capacidade e os interesses observados na circulação das gravuras. Na França, constituiu um sólido mercado, tendo maior incentivo do Estado e dos próprios pintores, que costumavam apoiar as reproduções. Não obstante, teve um papel de catalogar as imagens, pensando no futuro e em eventuais catástrofes ou perdas que naturalmente podem ocorrer aos óleos.

Já no Brasil, esses fenômenos se dão em um ritmo mais lento, sobretudo se for levada em consideração a censura imposta desde antes da vinda da Família Real em 1808. O mercado de gravuras veio a se tornar relevante apenas na segunda metade do século XIX, com a expansão de gravadores e tipografias, enfatizando-se aqui o cenário do Rio de Janeiro, que recebia e reproduzia considerável parte dos profissionais da área. A partir de algumas informações levantadas por meio da imprensa da década de 1870, é possível perceber que os artistas acima citados não se importaram com a reprodução de suas obras, cedendo esboços para integrarem coleções litográficas. Vale ressaltar que no Brasil ainda não havia legislação sobre direitos autorais, algo que na França já era muito mais discutido – embora não tivesse total regulamentação.

Conclusões

Compreende-se, de forma geral, que os Estados tinham diferentes papéis na execução e divulgação de gravuras. Na França, ocorriam muito mais casos de financiamento direto das reproduções por órgãos ligados à realeza, sobretudo com o contexto de preservação das imagens. Um exemplo é a *Chalcographie du Louvre*, que tratava de catalogar as diversas pinturas a óleo em gravuras. Não só isso, tinha o objetivo também de fomentar a produção de gravuras autorais, feitas diretamente no suporte. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades, onde defendiam



suas respectivas técnicas. Por exemplo, a Sociedade Setentrional de Gravura (que durou até 1970) e a Sociedade dos Aquafortistas, que defendiam os interesses de suas respectivas técnicas para que não fossem suprimidas pela invenção do daguerreótipo ou simplesmente caíssem em desuso.

No Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de fascículos da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” por diferentes ministérios, podendo ser considerada uma forma de financiamento. Além disso, foi possível mapear que seus editores e artistas tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em claros interesses políticos na coleção (CUNHA, 2019). Sobre a organização dos gravuristas no Brasil, não se tem relatado sociedades como as francesas. Contudo, um exemplo deve ser levado em consideração: o Imperial Instituto Artístico de Fleiuss Irmãos e Linde, que ensinava técnicas de reprodução, como a xilogravura, para pessoas carentes, capacitando novos profissionais.

São claramente notáveis as diferenças de contexto sócio histórico entre França e Brasil. Porém, a partir dos exemplos explicitados ao longo do texto, torna-se sim possível fazer comparações e levantar novas hipóteses e possibilidades sobre a transposição e circulação das imagens. Ao longo da pesquisa acerca dos “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, a necessidade de se buscar subsídios para compreender as especificidades locais foram de extrema importância para traçar aspectos como circulação e produção, sendo então interessante – e necessário – esse paralelo, justamente para tentar cobrir algumas lacunas da historiografia brasileira e trazer algumas novas fontes e informações.



Bibliografia

BOBET-MEZZASALMA, Sophie. L'estampe d'interprétation des années 1850 à 1930: Mode et déclin d'un art officiel. In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

CUNHA, Álvaro Saluan da. **As litografias da coleção 'Quadros históricos da guerra do Paraguai' na década de 1870: Projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: Sua História**. São Paulo: Edusp, 2012.

HATTORI, Cordélia. La Société Septentrionale de Gravure, "Faire oeuvre de beauté". In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

LOTHE, José. Les estampes en fac-similé d'Alphonse Leroy. In: Musée de l'Hospice Comtesse (org.). **D'après les maîtres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)**. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

PACCOUD, Stéphane. "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toute ses gravures" Succès et diffusion du "genre historique" en Europe. In: BANN, Stephen; PACCOUD, Stéphane (Dir.). **L'invention du passé: Histoires de coeur et d'épée em Europe, 1802-1850**. Paris: Hazan/Musée de Beaux-Arts de Lyon, 2014, v. 2, pp. 93-103.

Artigo enviado em: 06/11/19

Artigo aprovado em: 09/06/20



A pintura arquitetônica e decorativa da Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Prados-MG | Luiz Antonio da Cruz¹

Resumo: O Arraial de Prados, integrante do termo da Vila de São José, foi instalado quase ao sopé da Serra de São José, pelos irmãos bandeirantes Manoel Mendes do Prado e Miguel Mendes do Prado, no início do século XVIII. Os irmãos Prado ocuparam área que veio ser grande produtora de ouro e com seus recursos, o arraial se firmou urbanisticamente. Foram construídas sua matriz, dedicada à N.S. da Conceição, capelas e os Passos da Paixão – edificações imponentes e bem decoradas. O presente trabalho investiga a pintura arquitetônica da nave e as decorativas dessa matriz. A pintura do teto da nave é obra atribuída ao pintor Bernardo Pires da Silva. Nas ilhargas da capela-mor há obras de Manoel Victor de Jesus e de autores ainda anônimos. O trabalho objetiva conhecer melhor essa produção artística e sua história. A investigação ocorre *in loco*, nos arquivos do IPHAN, Paróquia de N.S. da Conceição, Arquivo Diocesano e bibliografia pertinente, bem como estudo comparativo de obras correlacionadas. Após obra de restauro, as pinturas originais reveladas são de boa fatura e comprovam o gosto e predominância pelo estilo rococó. A boa qualidade das soluções e o rico vocabulário pictórico precisam de estudos mais aprofundados.

Palavras chave: Prados, matriz, pinturas, rococó, restauração

Abstract: The Village of Prados, that integrated the terms of the Village of São José, was settle up close of the footstep of the Serra de São José, by the brothers from São Paulo Manoel Mendes do Prado and Miguel Mendes do Prado, at the beginning of the 18th century. The brothers Prado occupied an area that become to be one of the greatest gold producer and with it's resources the village steadied urbanistically. The mother church was built,dedicated to the Nossa Senhora da Conceição, still built the little chapels and its Passion Chapels – both edifications imposing and well decorated. The present work is investigating the architectonic painting nave's and the decorative painting of this church. The nave's ceiling is attributed to the painter Bernardo Pires da Silva. At the girdles of the main-chancel there are Manoel Victor de Jesus' works and another from anonymous authors. The work objective to know better this artistic production and its history through the time, considering that they passed by some interventions that consequently made some difficulties for their visual lectures and identifications. The investigation is in development *in loco*, at the archives of the IPHAN, Parish of N. S. da Conceição and Diocesan Archives, with the pertinent bibliography, as well with comparative studies of related works. After the restoration interventions, the originals paintings revealed are of good quality and prove the like and predomination by the rococo style. The good quality of the solutions and the rich painting vocabulary need more deepened studies.

Key words: Prados, mother church, paintings, rococo, restoration

¹ Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais - NPGAU. Professor, pesquisador, nasceu e vive em Tiradentes-MG. Estou na Fundação de Artes de Ouro Preto e na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro-RJ. Graduado em Letras pelo INCA/UFSJ. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Especialista em Administração e Manejo de Unidades de Conservação pela UEMG/U.S.Fish. Autor, pesquisador, organizador, fotógrafo e editor de várias obras referentes ao patrimônio cultural e ambiental. luizcruztiradentes@gmail.com



No final do século XVII já existiam grupos instalados na região do Rio das Mortes, o primeiro arraial constituído foi o de Santo Antônio, por volta de 1702, logo conhecido como Santo Antônio do Rio das Mortes. Elevado à vila em 1718, recebeu a denominação de São José del-Rei, a atual Tiradentes. Ainda nos primeiros anos, no extremo norte da Serra de São José, surgiu um pequeno povoado, em razão das atividades mineradoras; seus primeiros habitantes foram os bandeirantes irmãos Manoel Mendes do Prado e Miguel Mendes do Prado – o sobrenome acabou tornando-se referência da localidade, que ficara conhecida como Arraial de Prados, integrante do termo de São José. É possível que a denominação foi utilizada a partir de 1716². Segundo o historiador pradense Dario Cardoso Vale, dos primeiros documentos da localidade “só restam algumas folhas soltas, nos Arquivos da Matriz”³. Portanto, torna-se difícil datar tanto sobre a história local quanto suas edificações. Provavelmente, existiu uma pequena capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição, a padroeira do arraial. Vale sugere que a data da construção da matriz tenha sido por volta de 1715 e cita uma referência de 1716⁴. Embora o Arquivo Paroquial de Prados seja bastante significativo, faltam os primeiros livros.

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição tem as paredes edificadas em taipa e todos os detalhes em rocha granítica, inclusive sua portada, onde observa-se trabalho inspirado na arte indígena e um oratório que abriga a imagem da padroeira. Essa rocha foi

²As Denominações Urbanas de Minas Gerais: cidades e vilas mineiras com estudo toponímico e da categoria administrativa. Belo Horizonte: **Instituto de Geociências Aplicadas**, Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1993, p. 63.

³ Vale, Dario Cardoso. **Memória Histórica de Prados**. Belo Horizonte: 1986, p. 126.

⁴ VALE, Dario Cardoso. Op. Cit., p. 199: “Recebi um caderno de assentos de Casados da Freguesia de N^a S^a da Conceição dos Prados, desta Comarca de São João del-Rei, do Revm^o Padre Marcos Freire de Carvalho, vigário encomendado da dita Freguesia, que principiou em treze de janeiro de mil e setecentos e dezasseis e acabou em vinte de setembro de mil setecentos e vinte e sete anos, e para sua clareza, lhe passei este recibo neste Cartório Eclesiástico da Vila de São João del-Rei, Julho, doze de mil e setecentos e quarenta e dois. (a) Manoel Pereira da Cunha”.



extraída em locais situados nos povoados do Elvas, Luzia, Caxambu, Dolores do Campo e Livramento – todos próximos a Prados⁵. A obra se estendeu por longo período. Em 13 de maio de 1753, a Matriz de Nossa Senhora da Conceição recebeu a Visita Pastoral, pelo Cônego Dr. Amaral Gomes de Oliveira, visitador da Comarca do Rio das Mortes, pelo primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz, que anotou em seu “Termo de Visita”:

Também é cousa muito sensível o miserável estado em que se acha a Matriz, sem **forro**, sem Torre para um sino capaz e que se acha em terra há muitos anos, sem cruzeiro que também se acha em terra, e o que é mais, sem portas capazes de se fechar a mesma com segurança da Igreja e do Santíssimo Sacramento (...)⁶

321

Na visita Pastoral de D. Frei Cypriano de São José à Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em 19 de outubro de 1800, registrou: “Louvamos o zelo da Revm^o Pároco, etc., etc., que conhecemos que se acham com obras da Capela-mor, contudo por ser indispensáveis, cercar o Adro, no modo possível, mandarmos que o façam no termo de um ano, etc., etc ...”⁷ “O príncipe, em carta escrita no Palácio de Queluz, datada de 26 de julho de 1804, manda que se proceda à reedificação da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Arraial de Prados, do bispado de Mariana”⁸. Mesmo assim, a construtora do templo, a



FIGURA 01: Fachada da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, século XVIII, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.

⁵ COSTA, Antônio Gilberto. **Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas**. Rio de Janeiro: Ed. Bem-Te-Vi, 2009, p. 170.

⁶ Vale, Dario Cardoso. Op. Cit., p. 128-9, grifo nosso.

⁷ Vale, Dario Cardoso. Op. Cit., p.129.

⁸VALE, Dario Cardoso. Op. Cit., p. 129-30.



Irmandade do Santíssimo Sacramento⁹, só conseguiu concluir as obras por volta de 1880.

Bem protegido

O primeiro laudo para o processo de tombamento da Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi expedido pelo pesquisador e restaurador Jair Afonso Inácio (1932/1982) e data de dezembro de 1971:

A matriz de Prados, que prima por seu ótimo estado de conservação pelo zelo dos paroquianos e tem por condições climáticas, possui características excepcionais, com a ornamentação da portada composta de aljavas, que expõe a influência aborígena na região. A ornamentação do interior é da época Luiz XV, a que também é chamada de Rococó ou Dom José.¹⁰

322



FIGURA 02: Interior da Matriz de N.S. da Conceição, com a obra de restauro em andamento. Fotografia do acervo da Paróquia de N.S. da Conceição, Prados-MG, s/d.

⁹ N.A. A provisão para a instalação das Irmandades do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição foi expedida em 10 de março de 1717, por D. Francisco de São Jerônimo, bispo do Rio de Janeiro. Pasta da Matriz de N. S. da Conceição, Prados-MG, Arquivo IPHAN, Tiradentes, MG.

¹⁰ OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. Parecer Técnico Relativo ao Acervo de Bens Móveis e Integrados para Processo de Tombamento pelo SPHAN – processo fed. N° 870-T-73, s/d.



A Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi tombada em 6 de dezembro de 1996, Processo 0870-T-73, com inscrição no Livro de Belas Artes, Volume I, fl. 2 e no Livro do Tombo Histórico, Volume II, fl. 30, localiza-se na Rua Prof. Antônio Américo, 5 Centro, Prados-MG. Podemos considerar que foi um processo longo, mas que resultou em importante ação, consequentemente seu reconhecimento como expressivo elemento artístico, arquitetônico e cultural. Quando foi realizado seu processo de tombamento, o templo ainda estava em precárias condições de conservação. O retábulo-mor e os seis laterais estavam repintados. O teto da nave também fora repintado em 1910, por um pintor de nome “Fausto”, a segunda repintura ocorreu em 1955¹¹.

Segundo a autora do “Parecer Técnico” para o processo de tombamento, a funcionária do IPHAN, professora e pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, esse forro teria importância por atestar a permanência do estilo rococó, que teve expressiva influência nos séculos XVIII e XIX, subsistindo até a primeira década do XX, em uma localidade um tanto isolada dos centros urbanos mais populosos. E um forro amplo e desprovido de decoração ficaria desarmonioso com os demais elementos do interior da edificação. A pesquisadora fez essas observações considerando a camada pictórica que viu. Quando ocorreu sua visita ao monumento não havia nenhuma



FIGURA 03: Detalhe do forro da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com repintura de 1955. Fotografia acervo da Paróquia de N.S. da Conceição, s/d.

¹¹ N.A. A obra “Cristo com a Cruz – às costas, cercado de algozes” é de um dos Passos da Paixão e foi recolhido por motivo de segurança, atualmente encontra-se guardado em um cômodo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição.



FIGURA 04: Arco-cruzeiro, cimalha e teto da nave da Matriz repintados. Fotografia: acervo da Paróquia de N. S. da Conceição, Prados-MG s/d.

janela de prospecção, ou seja, desconheciam-se as demais camadas pictóricas subjacentes.

Em seu parecer, Oliveira destacou o painel “Cristo com a Cruz – às costas, cercado de algozes”¹², instalado na parede de um cômodo da matriz e solicitou que fosse retirada a atribuição indevida ao pintor marianense Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) e o atribui ao pintor sabarense Joaquim José da Natividade (1771?-1841), considerando as características pictóricas dessa obra com os painéis da capela-mor do Santuário do Bom Jesus do Livramento, em Liberdade-MG.

O interior da Matriz

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados tem seu interior ricamente decorado com talhas e pinturas no estilo rococó, do final do século XVIII e início do XIX, mas comprometidos por repinturas. Além do retábulo do altar-mor, há seis retábulos laterais e dois púlpitos, que compõem a decoração da nave, além da balaustrada torneada e o coro. O teto da capela-mor é em abóbada de aresta, decorado por flores e guirlandas pintadas, com acréscimos de rocalhas entalhadas e douradas. As ilhargas são revestidas por elementos artísticos, destacando-se pilastras entalhadas, pintadas e douradas que separam painéis com cenas pintadas¹³. Os seis retábulos laterais foram repintados, inclusive seus camarins, com repinturas padronizadas, bem como os púlpitos e o arco-cruzeiro.

A situação de conservação do teto da capela-mor estava bastante deteriorada, teve seu fundo pintado em azul celeste, intervenção executada na década de 1950. O camarim recebeu uma

¹² N.A. Os painéis das ilhargas foram repintados em 1955, segundo informação de Roberto Lacerda, registrada em 27 de outubro de 1972. Pasta da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Prados, Arquivo do IPHAN, Tiradentes-MG.

¹³ Relatório de Vistoria Técnica, assinado pelo arquiteto Sérgio Fagundes de Souza Lima, datado de 4 de dezembro de 1992.



pintura padronizada e na parte superior, a cor azul celeste. Os demais elementos artísticos tiveram sua leitura visual comprometida devido às repinturas. Mas em vários pontos já se observavam janelas de prospecções pictóricas, possibilitando apreciar “características originais bastante diferentes das vistas”¹⁴.

A nave estava com seus elementos decorativos e estruturais repintados de verde mais claro, contrastando com verde mais escuro, como a cimalha, as sanefas, os arranques que ladeiam o brasão central do arco-cruzeiros, os púlpitos – bacia e quebra voz, mesas de altares e outros detalhes.

325 Em dezembro de 1999, realizou-se mais uma “Vistoria Técnica”, com a equipe de Obras Emergenciais do Escritório Técnico do IPHAN de Tiradentes, com a participação do mestre de obras Francisco de Assis Barbosa, com a assistência de Francisco Virgolino de Souza Filho – do Conselho Paroquial e do carpinteiro Nilton Geraldo de Oliveira – enviado pela prefeitura local. Nessa vistoria foram constatados vários desprendimentos e riscos de desabamento de tábuas dos forros e cimalthas, principalmente da capela-mor. Os vistoriadores sugeriram como “solução provisória a colocação de parafuso fixando a talha do suporte com arruelas e tarraxas na parte superior”. Ainda na capela-mor, registraram: “não aconselhamos o uso e celebração

¹⁴ Relatório de Vistoria Técnica, realizada pela equipe de Obras Emergenciais do Escritório Técnico do IPHAN de Tiradentes-MG, datado de 21 de dezembro de 1999, assinado por Olinto Rodrigues dos Santos Filho.



litúrgica na capela-mor pelo perigo que podem correr os usuários se alguma outra peça do forro volte a cair”¹⁵.

Conforme os relatórios de vistorias, a situação de degradação dos elementos artísticos, pictóricos e estruturais ficava cada vez mais comprometida, devido à ação do tempo e ao ataque de insetos xilófagos.

A obra de restauro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição

A Paróquia de N. S. da Conceição realizou ampla campanha para iniciar a obra de restauração dos elementos artísticos e estruturais da matriz. A Paróquia contratou a empresa Ânima Conservação, Restauração e Artes Ltda., dos restauradores Carlos Magno Araújo, Edmilson Barreto Marques e Gilson Felipe Ribeiro, para a realização das obras e no relatório, a empresa apresentou os seguintes problemas:

Acúmulo de sujidades e detritos; manchas decorrentes de infiltrações de umidades; repinturas generalizadas provenientes de momentos variados com cores diversas; douramento original grosseiramente repintado com purpurina oxidada; avançados ataques de insetos xilófagos [...]”¹⁶

O projeto foi orçado em R\$274.594,00, recursos obtidos através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, captados juntos à Cemig e repassados à Paróquia de N. S. da Conceição pela Secretaria de Estado da Cultura. As obras foram iniciadas em março de 2007 e se estenderam até março de 2009.

¹⁵ Proposta de Restauro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG, Ânima Conservação, Restauração e Artes Ltda., São João del-Rei, 27 de maio de 2010.

¹⁶ Werneck, Gustavo. **Tesouro Revelado**. Jornal Estado de Minas, 11 de janeiro de 2009, p. 20.



O pároco padre Dirceu de Oliveira Medeiros esteve à frente de todo processo e inclusive na mobilização da comunidade pradense, que realizou diversas campanhas para obter condições financeiras e complementar a execução da obra, para tal foram aplicados, também, os recursos do dízimo e os obtidos na promoção de barraquinhas e leilões de gado.

Carlos Magno Araújo, restaurador e pesquisador, coordenou todos os trabalhos de desmonte, restauro e remontagem do teto da nave da matriz – que preenche amplo espaço do templo. Este teto mede 8 m de largura por 50 m de comprimento e é composto por 120 tábuas. Ele é elementar para a complementação da decoração da edificação.

327

Ao iniciar a remoção das repinturas, o restaurador constatou que houve intervenção de restauro da década de 1980, com o uso de materiais pesados como serragem, cola e algodão para calafetar os buracos das tábuas¹⁷. Essa intervenção gerou resultado negativo, pois acentuou a degradação do teto e deixou as tábuas mais pesadas.

Os trabalhos de restauração propiciaram momentos de significativas descobertas pictóricas. O teto que tinha o fundo pintado em tom azul celeste e montado com trama arquitetônica constituída por rocalhas em ocre com sombreamento marrom, foi removido. Aos poucos, ao remover as duas repinturas,

¹⁷ N.A. Conforme o desenvolvimento a obra, agora podemos constatar que houve equívoco da pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em seu Parecer Técnico Relativo ao Acervo de Bens Móveis e Integrados para Instrução do Processo de Tombamento pelo SPHAB (processo fed. N° 870-T-73). Isso ocorreu devido ao fato de na época não ter sido feito janela de prospecção pictórica no forro da nave.



a segunda realizada em 1955 e a primeira em 1910¹⁸, surgiu a original, totalmente desconhecida pela comunidade pradense.

O extenso teto em abóbada de berço apresenta cenas centrais e laterais. A primeira cena fora repintada em 1955 e apresentava o Coração de Jesus. Ao ser removida apareceu um Anjo com a Custódia e a Hóstia Consagrada, símbolo da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a construtora do templo. As demais cenas centrais são a Assunção da Virgem Maria, a Conceição e a Anunciação. Nos quadros à direita são apresentados os doutores da Igreja: Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Gregório e São Jerônimo. Do outro, à esquerda, os evangelistas Lucas, Marcos, Mateus e João – com seus elementos iconográficos específicos.

Diversos detalhes surgiram com a remoção das repinturas, como cabeças de anjos, flores, árvores, nuvens e paisagens.

Com os trabalhos adiantados, Carlos Magno Araújo passou a investigar possíveis similaridades pictóricas do forro da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição com demais mais exemplares de pinturas em edificações mineiras. A partir de várias análises, o pesquisador chegou ao nome do pintor Bernardo Pires da Silva, já identificado por Judith Martins, por seus trabalhos executados em Ouro Preto e Congonhas¹⁹, a quem passou a atribuir a autoria desse teto da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados-MG.

A pintura do teto, após a conclusão dos trabalhos de restauração, revelou-se de boa qualidade. A estrutura arquitetônica é constituída por elegantes rocalhas nos tons verde, amarelo, vermelho e marrom. As rocalhas se entrelaçam, formando uma

¹⁸ MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2º vol., p. 138.

¹⁹ MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2º vol., p. 138.



trama arquitetônica. O autor tinha pleno domínio do vocabulário rococó. Em toda a extensão do teto amplo, podemos constatar uma rica e criativa solução pictórica, na qual é inexistente o paralelismo. Nas doze cenas apresentadas entre as estruturas, destacam-se fundos mais claros, quase brancos, os quais dão profundidade. Cada personagem apresentado parece flutuar em um céu amplo e profundo. Guirlandas de flores delicadamente penduradas na trama dão graça e leveza. Dois semiarcos dividem as cenas laterais, reforçando a ideia arquitetural da pintura, onde elementos estruturais são mais densos e largos. Um terceiro semiarco fecha a trama arquitetônica sobre o coro. Moldurando toda sua extensão, uma larga cimalha com tons em verde, branco e amarelo, que une e permite um estreito diálogo visual entre os elementos pictóricos e os decorativos da nave.

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, a primeira experiência de pintura de teto em Minas utilizando o motivo rocalha, ocorreu na nave de igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, por volta de 1768 e mais tarde a pintura da capela-mor do Bom Jesus de Matozinhos, de Congonhas, de Bernardo Pires da Silva, datada de 1773-1774²⁰. Mas é provável que a principal fonte inspiradora do pintor tenha sido a pintura do teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos²¹, que é constituída de uma estrutura arquitetônica solta, uma arcaria vazada e a presença

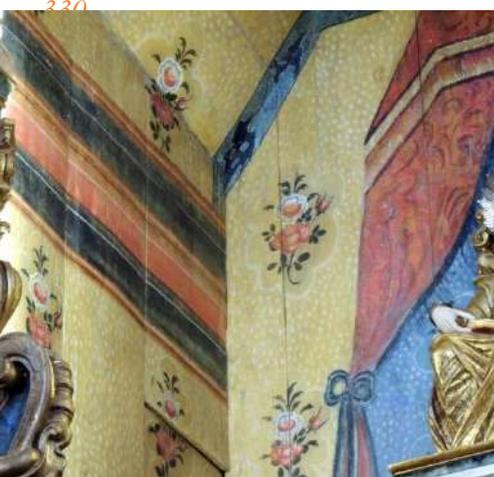


FIGURA 05: Teto da nave da capela-mor do Santuário do Bom Jesus, autoria de Bernardo Pires da Silva, Congonhas-MG. Fotografia do autor, 2018.

FIGURA 06: Teto da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário, Padre Faria, Ouro Preto-MG. Fotografia do autor, 2018.

²⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005, p. 274.

²¹ N.A. A pintura da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos sofreu acentuadamente com as intempéries e as intervenções de restauro equivocadas. Anteriormente, até meados de 1740 sua devoção era a de Nossa Senhora do Bom Parto, trocada ao receber os irmãos brancos que desentenderam com a irmandade da Capela de Santa Efigênia, de Ouro Preto.



acanhada de rocalhas. A estrutura arquitetônica dessa pintura Carlos Del Negro denominou de “trama de enrolamento”²². Após o restauro da matriz pradense, sua originalidade foi recuperada e pode-se comparar às soluções de estrutura arquitetônica ou “trama de enrolamento” utilizados por Bernardo Pires da Silva nos dois templos, de Congonhas e de Prados.

O retábulo do altar-mor teve a repintura removida e revelou-se um significativo contraste com o fundo branco, elementos como as pilastras em verde e dourado. A pintura padronizada do interior do camarim foi removida, bem como a do teto. Descobriu-se, então, imponente pintura de fingimento, um enorme adamascado, intensamente colorido e cheio de detalhes. No teto em abóbada de aresta surgiu uma estrutura arquitetônica em rocalhas, nos tons amarelo, azul e vermelho – sobre fundo claro e tendo ao centro grande florão dourado. Com a remoção das repinturas dos púlpitos e quebra voz, foram descobertas as pinturas originais, que apresentam cenas de paisagens em tom azul, com cercadura de rocalhas vermelhas em cada face do tambor, no quebra voz foram pintados com ramos e flores, bem ao gosto oriental, no tom azul mais escuro.

As pinturas dos camarins dos retábulos laterais foram restauradas por iniciativa e com recursos obtidos em diversas campanhas realizadas pela Paróquia de N. S. da Conceição. São belas pinturas, elementares para a complementação da decoração da edificação. Porém, serão apresentadas e analisadas em trabalho oportuno. Nas paredes da nave também foram descobertas pinturas parietais, que ainda precisam de mais prospecções para avaliação e possível restauração.

FIGURAS 07 / 08: Abaixa-voz com pintura de ramos e flores e bacia do púlpito com paisagens, ambas em tom azul, Matriz de Prados-MG. Fotografias do Autor, 2018.

FIGURA 09: Detalhe de pintura cenográfica e adamascada no interior do camarim do retábulo de Sant’Ana, Matriz de N.S. da Conceição, Prados-MG, autoria não identificada. Fotografia do autor, 2018.

²² DEL NEGRO, Carlos. **Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira**. Rio de Janeiro: Revista do PHAN, N° 20, 1958, p. 132.



No forro do nártex, são apresentados três quadros emoldurados em madeira branca e friso em ouro, com cenas de figuras femininas, inseridas em paisagens, cercadas por rocalhas bem movimentadas, são elas Judith, Rebeca e Ester – personagens do Antigo Testamento. Parece que são repinturas e nesse forro não há, ainda, janelas de prospecção pictórica.

Considerações preliminares

O conjunto pictórico da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados precisa ser mais valorizado e de novos projetos para complementar sua restauração. Com certeza, após as intervenções de restauro, teremos mais novidades artísticas recuperadas, pois há janelas de prospecções pictóricas que revelam pinturas que a comunidade pradense ainda não conhece, principalmente nas ilhargas. Esse conjunto, executado por autores diferentes, são de relevâncias para a complementação da decoração da edificação, as pinturas, as talhas, a imaginária – tudo no estilo rococó está em estreito diálogo. Todos estes elementos juntos tornam essa igreja numa das mais significativas desse estilo em Minas Gerais. Portanto, deve ser restaurada, preservada, conhecida e divulgada.

331



FIGURA 10: Forro da nave da Matriz de N. S. da Conceição, após o restauro. Fotografia: acervo Paróquia de N.S. da Conceição, Prados-MG, s/d.

FIGURA 11: Interior da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Prados-MG. Fotografia do autor, 2018.



Referências

- ALVIM, Sandra. **Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 1996.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário Geográfico de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1995.
- COSTA, Antônio Gilberto. **Rochas e História do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2009.
- CRUZ, Luiz Antonio da. e BOAVENTURA, Maria José. **Glossário do Patrimônio de Tiradentes**. Tiradentes: IHGT, 2015.
- DELNEGRO, Carlos. **Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira**. Rio de Janeiro: Rev. PHAN, Nº 20, 1958.
- IPHAN – Escritório Técnico do Iphan de Tiradentes: Pastas da Matriz de N. S. da Conceição.
- MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1974.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas**. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.
- ROMEIRO, Adriana. e BOTELHO, Angela Vianna. **Dicionário Histórico das Minas Gerais – período colonial**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- VALE, Dario Cardoso. **Memória Histórica de Prados**. Belo Horizonte, 1985.
- WERNECH, Gustavo. **Tesouro Revelado**. Jornal Estado de Minas, 11 de janeiro de 2009.

Artigo enviado em: 17/12/19

Artigo aprovado em: 21/06/20



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, Patrícia. 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 anglosaxões 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/presepios-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



‘Decorar para indicar’ – A ornamentação Rococó nos oratórios domésticos devocionais como elemento de indicação iconográfica: Portugal e Minas Gerais – séculos XVIII-XIX | *Lucas Rodrigues¹*

Resumo: O presente artigo apresenta reflexões acerca do papel da ornamentação de vocabulário Rococó nos oratórios domésticos de fatura portuguesa e brasileira, a fim de compreendê-la como elemento simbólico na sacra iconografia dos oratórios, e não somente como decoração. Consideramos que a ornamentação, através da sua disposição espacial no ‘corpo’ do oratório, possui a função de indicar a centralidade da devoção representada por meio da imaginária sagrada, sob o preceito da ‘orientação para o centro’, o que faz com que o historiador da arte sacra luso-brasileira dirija um novo olhar para a decoração de interiores como complemento da iconografia e não somente decoração como sintoma estético de uma época.

Palavras-chave: Oratórios domésticos, ornamentação, rococó religioso, arte luso-brasileira

Resúmen: El presente artículo apresenta reflexiones sobre la función de la ornamentación del vocabulario Rococo en los oratorios domesticos portugueces e brasileños, para comprenderlos como elemento simbolico en la iconografia sagrada de los oratorios, y no somiente como decoración. Concluimos que la ornamentación, atraves de su disposición espacial en su ‘cuerpo’, tenga la función de indicar la centralidad de la devoción representada en la sacra escultura, sob los preceptos de la ‘orientación para el centro’, haciendo con que el historiador del arte luso-brasileña tenga un nuevo mirar para la decoración de los oratorios como elemento de la iconografia y no solamente decoración como sintoma estetico de una epoca.

Palabras-llaves: Oratorios domesticos, ornamentación, rococo religioso, arte luso-brasileña

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História – Programa de Pós-Graduação em História (Linha Cultura e Identidade) da Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação da Profa. Dra. Leticia Martins de Andrade. Coordenador e pesquisador associado do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ.
lucasr.academico@gmail.com



As reflexões aqui apresentadas são fruto de parte da minha pesquisa sobre a arte dos oratórios domésticos de cunho devocional em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, pesquisa que desenvolvi ao longo do meu mestrado em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei. Em minha pesquisa, desenvolvi uma trajetória histórica e artística da origem, do simbolismo, das dinâmicas sociais e da expressão artística desses objetos tão presentes e tão significativos na religiosidade doméstica da antiga capitania das Minas do Ouro.

Durante a pesquisa, ao analisar a ornamentação pictórica dos oratórios domésticos em Minas Gerais, pude observar certos padrões compositivos que, durante a Análise Formal, foram se tornando cada vez mais claros e mais objetivos. Ao buscar antecedentes europeus desses padrões pictóricos na ornamentação dos oratórios domésticos, principalmente na produção portuguesa – a matriz da arte dos oratórios em Minas Gerais, assim como em todo o território que compunha na época a América Portuguesa – notei que o padrão também se fazia representar nos oratórios lusitanos, o que fez com que o meu horizonte se expandisse para buscar referências na tentativa de compreender satisfatoriamente esse tipo de ornamentação. É nesse sentido que no presente texto busco lançar algumas reflexões acerca do papel da ornamentação pictórica e o seu significado possível através da análise formal.

Antes disso, gostaria apenas de introduzir brevemente o nosso objeto estudado e a peculiaridade do mesmo no meio social em que foi produzido e utilizado. Do latim *oratorium* (lugar de oração), o Padre Raphael Bluteau em seu *Vocabulário Portuguez e Latino* assim definiu no século XVIII:

ORATORIO. Especie de Capella pequena, em que com licença do Pontifice, & do Prelado se pode dizer Missa. *Sacellum domesticum*. [...].



ORATORIO. Especie de Ermida, ou Capella publica, que (como advertiu Domingos Macro no seu Hierolexicom, *verbo Oratorium*) não se pode erigir sem licença do Diocesano.

ORATORIO. Tambem ha oratorios, que se cavão na parede, ou se fazem a modo de armários, com duas portas; tem dentro hum Christo crucificado, & outras imagens, que convidão a orar. Por falta de palavra própria lhe poderás chamar, *Amarium*, ou *armariolum sacrum*.

ORATORIOSINHO. He a modo de hum pequeno armário portátil, com hum Menino Jesus de cera dentro, ou com a figura de outro Santo, que o Ermitão, ou outra pessoa que o traz dá a beijar, com a esperança da esmolinha. Certo estrangeyro depois de beijar a dita imagem, ou figura, foy tomar da cabeceyra da cama hum Christo, & depois de o dar a beijar ao Ermitão, sem lhe dar cousa alguma, lhe disse muy fezado, *Estamos pagos*.²

354

As definições acima transcritas do *Vocabulário Portuguez e Latino* se referem ao oratório doméstico, um lugar ou objeto para a vivência da devoção privada de indivíduos e da família que figura, desde a Idade Média, como parte da dinâmica da religiosidade privada na Europa, com ampla adesão no reino de Portugal desde o século XV e tendo o seu apogeu nos séculos XVIII e XIX.³ Na América Portuguesa, principalmente em Minas Gerais, os séculos XVIII e XIX foram as centúrias em que mais se produziu oratórios domésticos, podendo ser considerados elementos indissociáveis da religiosidade doméstica colonial.⁴

² BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...** COIMBRA: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. p. 99-100 | Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim – USP.

³ MARQUES, João Francisco. Oração e devoções. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (cord.) **História religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2000, pp. 603-665.

⁴ MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 155-220.



O oratório doméstico, segundo Silveli Russo, pode ser compreendido como fenômeno da vida privada e vinculado a dois universos religiosos distintos: a liturgia e a devoção.⁵ Partindo da definição do padre jesuíta Juan Bautista Ferreres em sua obra *Los oratorios y el altar domestico portatil. Segun la vigente disciplina concordada con el novissimo Sumario de oratorios concedido en la Cruzada. Comentario histórico-canónico-liturgico*, citado por Silveli Russo, o oratório doméstico:

[...] em sentido lato, significa um lugar, relativamente pequeno, dedicado à oração e ao culto de Deus. Neste sentido [...] qualquer pessoa pode ter em casa um oratório, destinado para ele um local apropriado; resguardando em seu interior: quadros, estátuas, altar sem ara etc., em que se possa meditar, rezar o rosário, fazer alguma novena etc., individualmente ou com toda a família. Para isto não é necessário obter nenhuma permissão especial das autoridades eclesiásticas.⁶

De outra maneira, caso o oratório tivesse a função de celebrar os sacramentos, sobretudo a Eucaristia, este deveria ser aprovado pela autoridade eclesiástica através de um complexo e dispendioso processo burocrático e conter as alfaias e demais objetos de culto, além de conter a pedra d'ara no altar do oratório.⁷ O objeto que nos interessa nessa análise, portanto, é o oratório doméstico móvel, constituído como artefato de cunho estritamente devocional: se trata do oratório como pequeno *armarium* de duas portas, o oratório portátil, o oratório nicho e até o oratório vitrine que, em Portugal, é também conhecido como maquina. Este último receberá um maior destaque nesse estudo.

⁵ RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Editora Alameda, 2014

⁶ FERRERES, Juan Bautista apud RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Editora Alameda, 2014, p. 32.

⁷ RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Conceituações em torno de um artefato religioso. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho de 2011, p. 4.



356

Ao selecionarmos previamente um acervo de oratórios domésticos produzidos em Portugal e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX (nas coleções privadas e musealizadas sobretudo), verificamos que em seu interior havia uma curiosa composição ornamental. O oratório doméstico móvel possui, em primeiro lugar, uma estrutura externa e interna que sempre fará alusão a três universos artísticos: a do mobiliário, da retabulística e da miniatura. No mobiliário, o oratório figura como um armário de duas portas de pequeno, médio ou grande porte. Em seu interior, com certa frequência, haverá uma estrutura retabular à moda dos retábulos de gosto Barroco e Rococó servindo de suporte para a imaginária. Nesse aspecto, as linguagens do mobiliário e da retabulística se encontram e se tornam uma constante na produção dos oratórios tanto em Portugal como em Minas Gerais.

Além desses dois universos, a arte da miniatura também é empregada, com o artista/artífice reproduzindo em escala pormenorizada retábulos e até espaços ideais, tornando-os objetos com notável verossimilhança com os templos cristãos que, em primeiro momento, poderiam ser consideradas verdadeiras maquetes. Tal aspecto pode ser observado num belo oratório-bala atribuído à Francisco Vieira Servas (pertencente ao acervo do Museu do Oratório em Ouro Preto, MG) assim como no expressivo oratório de pousar executado pelo pintor Luiz Caetano de Miranda no antigo Arraial do Tijuco, hoje a cidade de Diamantina (presente no acervo do Museu do Diamante).



Em especial nos oratórios executados sob o estilo do Rococó religioso, com talha profusa em rocalhas, elementos fitomórficos e demais ornamentos do gosto, percebemos que o seu interior é decorado com pintura ornamental, geralmente composta por motivos florais como rosas, dalias e folhagens diversas, além de tecido adamscado em vermelhos e dourados, constituindo-se como verdadeiros ‘papéis de parede’. Os oratórios executados na linguagem do Barroco apresentarão, no campo da representação pictórica, a pintura figurativa que tem como função auxiliar iconograficamente a devoção que é, majoritariamente, representada através de uma peça escultórica. O padrão mais observado é o do Calvário, onde a pintura figurativa ocorre como complemento de uma cena ou ainda como fundo cenográfico, como demonstramos no quadro abaixo:

[Fig. 1] Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Grupo escultórico com tema da Paixão. Coleção particular. Banco de dados Cabral Moncada.



Modos de representação escultural e pictórica nos oratórios domésticos com o tema do Calvário
1. Grupo escultórico sendo o crucificado, Maria e João Evangelista com fundo pintado com a representação do monte, de Jerusalém, de outros personagens – pintura cenográfica
2. Grupo escultórico sendo apenas o crucificado e com fundo pintado com a representação de Maria, João Evangelista numa perspectiva, unidos formam uma cenografia

Porém, nos oratórios concebidos sob o estilo Rococó, que tanto em Portugal como em Minas Gerais é reconhecido como estilo joséfino ou Dom José I, o tema do Calvário ocorre somente com a representação escultórica, tendo um fundo meramente decorado com elementos florais. Em Portugal, podemos perceber no oratório ilustrado na **figura 1**, a cena do calvário sendo representada em peças de imaginária e, ao fundo, a decoração floral. A composição ‘imaginária-fundo floral’ também ocorre com outras iconografias além do tema da Paixão, como podemos observar na **figura 2**.



Percebemos, porém, um certo ‘comportamento’ da ornamentação pictórica no fundo do oratório. Podemos observar que os elementos florais e vegetais da ornamentação pictórica possuem um movimento de convergência para o centro, onde se localiza um ponto central. O efeito de movimento de convergência para um ponto fixo ocorre a partir da duplicação da pintura, onde um lado espelha fidedignamente o que está representado no outro, formando uma espécie de ‘papel de parede’ padronizado. Além disso, o vértice imaginário que une a duplicação se encontra no centro da peça, onde normalmente será localizada a escultura devocional ao qual o oratório é dedicado.

358

Vemos no detalhe abaixo [fig.3] o conjunto escultórico do crucificado ao centro, ladeado pela Virgem Maria e São João Evangelista. A decoração pictórica no fundo, a partir de sua movimentação, dá um efeito de ‘enquadramento’ ao conjunto, contornando-o e imprimindo a ele centralidade, efeito muito bem observado para quem olha frontalmente a peça.

[Fig. 2] Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Museu de Aveiro, Portugal. Foto: José Pessoa (2010).

[Fig. 3] Detalhe. Oratório doméstico (maquineta). Séc. XVIII. Portugal. Madeira recortada, dourada e policromada. Grupo escultórico com tema da Paixão. Coleção particular. Banco de dados Cabral Moncada.





[Fig. 4] Oratório (maquineta) com Cristo Crucificado. Séc. XVIII. Portugal. Banco de dados Cabral Moncada.

Num outro exemplo, podemos observar a mesma composição imagética [fig. 4]. No fundo, os elementos florais são espelhados a partir de um vértice imaginário que, nesse caso, é ocupado pelo crucificado no centro. Reparamos que as flores, sobretudo nas pétalas douradas, realçam e denotam a cruz no centro, como se a imaginária sustentasse as pequenas guirlandas e demais flores num arranjo. Ao mesmo tempo, as próprias flores na parte superior do crucificado parecem seguir o mesmo ângulo posicional dos braços da cruz, efeito esse realçado pelas flores acima dos braços e acima da cabeça da cruz, emoldurando a peça.

O exemplo da **figura 4** nos lança inquietações. Em primeiro lugar, a formatação da pintura ornamental de fundo, unida à cruz, nos indica uma intencionalidade do artista/artífice em provocar o efeito de perfeita conjugação entre a pintura e a escultura, fazendo com que as formas alcancem harmonia, o *bon goût* tão desejado do Rococó, onde os elementos decorativos possuíam a função de tornar a obra adequada. Em segundo lugar, a intencionalidade do artista em alcançar a simetria e o espelhamento também nos indica a carga simbólica que a ornamentação adquire nos oratórios domésticos, fazendo com que meros elementos florais alcancem um *status* iconográfico.

O mesmo efeito de perfeita simetria, adquirido pela técnica do espelhamento das formas, também ocorre com os fundos adamascados em tecido, que eram utilizados como forro dos fundos e laterais das peças de mobiliário, como podemos observar na **figura 5** onde a simetria através do espelhamento das formas é ainda mais visível.

Num outro oratório, representado na **figura 6**, podemos observar no fundo pintado com elementos vegetalistas e flores um aspecto muito curioso da composição da ornamentação pictórica. O espelhamento dos elementos vegetalistas e florais ocorre não a partir



de um vértice imaginário, como na maioria dos oratórios-maquineta portugueses, mas o próprio vértice central aparece com a interrupção do espelhamento, formando uma coluna vertical sem pintura. Nesse vértice, pensamos que um crucifixo das mesmas proporções e volumetria completaria o ‘espaço em branco’, potencializando o espelhamento e contornando (realizando quase um efeito de moldura) a cruz.

A técnica de espelhamento ornamental advém de uma tradição já consolidada na arte europeia. Nos riscos de retábulos, portas e interiores – via de regra – ocorria de o artista desenhar apenas um lado do modelo e, quando o executava, o espelhava fidedignamente. No caso específico da pintura ornamental, Vitor Serrão nos indica que a sua composição sempre se atém a um elemento central. A ornamentação de *grotesques* (em Portugal é conhecido como *brutesco*) desde o século XVII é utilizada em espaços construídos a fim de os “qualificar com maior evidência como obra de arte total, numa espécie de dimensão portuguesa do conceito belloriano de *bel composto*”.⁸

[Fig. 5] Oratório doméstico (*maquineta*). Séc. XVIII. Estilo D. José I. Portugal. Pau-santo. Madeira entalhada e envernizada. 184x150x65cm. Coleção particular. Banco de dados *Cabral Moncada*.

[Fig. 6] Oratório doméstico (*maquineta*). Séc. XVIII-XIX. Estilo de transição (D. José para D. Maria). Pau-santo. Coleção particular. Banco de dados *Cabral Moncada*.



⁸ SERRÃO, Vitor. O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco” (1640-1725). In: **Um gosto português – o uso do azulejo no século XVII**. Lisboa: MNAz/Athena, 2012, pp. 183-200. *Bel composto* – Conceito empregado por Gian Pietro Bellori (1613-1696) acerca da globalidade artística: a obra de arte total. Indica Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) como o maior artista que soube expressar a conjunção harmônica entre arquitetura, pintura e escultura.



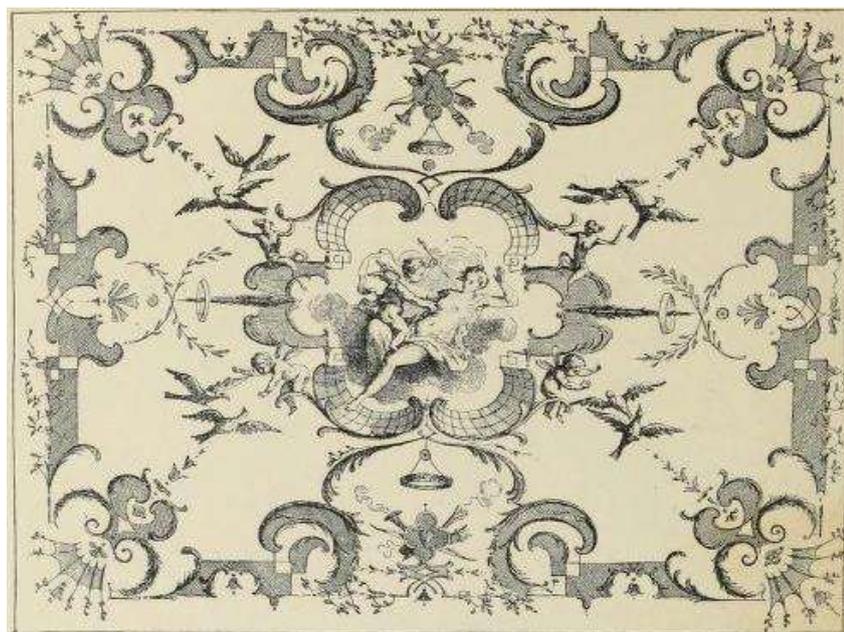
Para João Miguel dos Santos Simões, citado por Vitor Serrão:

[...] as composições de brutesco são sempre centradas num motivo principal [...] e desenvolvem-se simetricamente segundo um eixo vertical; ligando-se ao motivo central por meio de ornatos lineares ou formais, todo o conjunto forma uma unidade, sem soluções de continuidade.⁹

O gosto pela total integração entre ornamentação e arquitetura em Portugal perdurou até datas avançadas do século XVIII, o que, segundo Serrão, “explica a perenidade do gosto ornamental” com tais características.¹⁰ Se compararmos a ornamentação vegetalista e floral de vocabulário *rocaille*, reconhecido como estilo Dom José I (o Rococó português) com o ‘modo de representabilidade’ do *brutesco*, podemos perceber a mesma tendência do desenvolvimento decorativo a partir de um eixo central, indicando e denotando o elemento ‘essencial’, ou seja, uma representação iconográfica. Na ornamentística francesa, o espelhamento dos elementos para enquadrar uma representação figurativa já ocorria, como podemos verificar na **figura 7**, com a total replicação dos elementos para o emolduramento da cena iconográfica.

361

[Fig. 7] *Planche 6. Séc. XVIII. Fonte: ROGER-MILÉS. Antologie des arts decoratifs – Architecture, decoration et ameublement... Paris: Édouard Rouveyre, Éditeur, 1904.*



⁹ SERRÃO, Vitor. op. cit. p. 183.

¹⁰ SERRÃO, Vitor. op. cit. p. 184.



Na pintura de quadratura, a técnica de espelhamento se torna ainda mais intencional, como podemos observar no representativo risco para um teto, com o tema da Virgem e o Menino Jesus na Glória [fig. 8]. Vemos que o artista enquadró o tema principal no centro do forro, sendo emoldurado por quatro modelos ornamentais: um composto por medalhões com efígies, outro com elementos vegetalistas e anjos, adiante mais um composto por folhas de acanto e demais elementos arquitetônicos e ornamentais de gosto Clássico e, por fim, uma decoração de visualidade mais simples, com vasos de flores. Todos os modelos tinham como estruturação básica a continuidade da arquitetura real, imprimindo à visualidade o *trompe l'oeil* e a cena central como uma 'abertura para o céu', típico modelo da pintura de quadratura que atingira o seu ápice no século XVIII.

[Fig. 8] Anônimo. *Design para um teto com a Virgem e o Menino na Glória*. Séc. XVIII. Itália. Caneta e tinta com lavagem amarela, cinza e marrom. Metropolitan Museum of Art.

Agradeço especialmente a Luciana Giovaninni pela indicação da referida obra.



[Fig. 9] Joaquim José da Natividade. *Detalhe de retábulo lateral*. Séc. XIX. Capela do Divino Espírito Santo. São João del-Rei – MG. Foto do autor (2018).

Tendo em vista o exposto acima, percebemos que na manufatura dos oratórios domésticos, o mesmo modelo composicional da ornamentação pictórica fora aplicado em sua execução. A ornamentação pictórica interna possuía, portanto, uma intencionalidade: a de denotar o elemento principal, em suma, a iconografia religiosa ali representada na imaginária.

O modelo de pintura ornamental dos oratórios domésticos portugueses, concebido sob o Rococó, também aparece na manufatura colonial. Os oratórios mineiros, com influência direta do estilo Dom José, também possuíam em seu interior a pintura floral. Ocorre, normalmente, sob um fundo azul-claro, com flores isoladas ou em buquês triplos compostos por rosas, dalias e margaridas. Tais flores, junto a folhagens, são representadas sob uma treliça branca ou fundo de ‘lantejoulas’ (pequenos pontos em cor branca feitos em pincel). Em Minas Gerais, o motivo da ornamentação de flores triplas sob fundo azul com ‘lantejoulas’ alcançou elevada representabilidade em oratórios domésticos, camarins de retábulos e em panejamento de imaginária sob as mãos do pintor mineiro Joaquim José da Natividade (morto em 1841), como podemos observar no detalhe ilustrado na **figura 9**.

Nos exemplares mineiros, percebemos que a orientação ornamental não se limita à técnica do espelhamento, mas realiza um curioso posicionamento dos elementos ornamentais de acordo com a posição do elemento central a ser acrescentado posteriormente. O primeiro exemplo ocorre na ornamentação pictórica dos emblemáticos ‘oratórios-lapinha’, tipologia reconhecida como do estilo Rococó que, nas palavras de Maria Alice Castello-Branco, se trata de uma peça distintiva do Rococó religioso desenvolvido na antiga Capitania.¹¹

¹¹ CASTELLO-BRANCO, Maria Alice Honório Sanna. Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas. In: **Revista Imagem**, n. 5, Belo Horizonte – MG, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2009, pp. 303-312.



Notamos no primeiro exemplo o fundo pintado com duas características: decorativa e figurativa. A pintura decorativa se faz representar através das flores vermelhas (comumente denominadas ‘rosinhas de malabar’) que são localizadas no centro da peça, ladeando o madeiro da cruz, em seguida as mesmas ‘rosinhas’ são distribuídas nas bases das peanhas e ao longo das nuvens algodoadas. Em seguida, a pintura figurativa representa um resplendor que circunda – via de regra – o corpo do cristo na cruz, figura que alude iconograficamente a uma ‘abertura no céu’, a fim de denotar a figura de Jesus crucificado. Esse modelo pictórico se repete na esmagadora maioria dos oratórios dessa tipologia, com poucas variações.

364

Em outras tipologias, como a do ‘oratório-armário de pousar’, os elementos vegetalistas e florais são representados sob fundo azul-claro, com espaçamento entre um e outro, porém, ainda se atendo em ‘denotar e indicar o essencial’.

[Fig. 10] Oratório doméstico. Tipologia ‘lapinha’. Séc. XVIII. Minas Gerais. Museu da Inconfidência, Ouro Preto – MG. Fonte: Banco de dados *Projeto Tainacam*.

[Fig. 11] Detalhe. Oratório doméstico. Tipologia ‘lapinha’. Séc. XVIII. Minas Gerais. Coleção particular. Exposição ‘Barroco Ardente e Sincrético’. Museu Afro-Brasil, São Paulo – SP. Foto do autor (2018).





[Fig. 12] Oratório doméstico. Séc. XIX. Minas Gerais. Museu Regional do Serro “Casa dos Ottoni”, Serro – MG. Fonte: Banco de dados Projeto Tainacam.

[Fig. 13] Oratório doméstico. Séc. XIX. Minas Gerais. Museu Regional do Serro “Casa dos Ottoni”, Serro – MG. Fonte: Banco de dados Projeto Tainacam.

Os modelos podem variar entre posicionamentos aleatórios de elementos florais, ou centralizados, ou ainda em padrões de ‘papel de parede’, com fundo em ‘lantejoulas’ como podemos observar na **figura 13**. Diante do exposto, podemos retornar à nossa problemática inicial: teria a ornamentação uma significação iconográfica? No campo da iconografia cristã, as flores possuem significação própria, aludindo a determinado assunto e relacionado diretamente a algum tema ou personagem específico, como o tradicional tema da Anunciação da Virgem Maria onde a ‘açucena’, por exemplo, possuía como atributo o ideal de candura, pureza, fertilidade e florescimento espiritual.¹² Nos oratórios domésticos portugueses e mineiros, o elemento floral muito recorrente na pintura decorativa é a rosa. Em seguida, principalmente na fatura mineira, a dália, o cravo, o crisântemo e demais folhagens.

O estudo do significado intrínseco das flores, a fim de se compreender a sua aplicação na composição da iconografia cristã, possui uma fonte primária primordial: o *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra* (edição de 1698). Nesse momento, nos servimos das ‘breves considerações’ do Fr. Isidoro para compreendermos o sentido das flores que enunciamos.

No campo do simbólico, a rosa possui o significado da graça e possui ligação direta com a Virgem Maria. Para Frei Isidoro, a rosa “Por ser a graça a melhor, & mais preciosa prenda, que a alma possui, he

¹² SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 14.



significada na mais excelente flor, que a terra cria”.¹³ Segundo Alcina Silva, a rosa se refere à Maria em consequência da invocação “Rosa Mística”, da *Litania Lauretana*, e também – curiosamente – também está associada à Cristo, por significar o cálice que recolhe o sangue do Salvador ou ainda a “transfiguração das gotas desse sangue”.¹⁴ Tal vinculação da rosa não somente à iconografia mariana, mas também à cristológica, faz com que os fundos pintados com decoração floral dos oratórios domésticos possuam maior simbolismo em relação à iconografia retratada pela imaginária, extrapolando a sua função meramente decorativa, como tem sido interpretada até então.

366

A popular margarida, o *Chrysanthemum coronarium*, também possui significação vinculada à Virgem Maria, porém, recebe atributos simbólicos relacionados ao lúgubre, à morte, aos temas fúnebres.¹⁵ A dália, sendo normalmente confundida com o cravo vermelho (que ocorre normalmente na composição floral de arranjo triangular do pintor mineiro Joaquim José da Natividade, como ilustrado na **figura 9**) não possui uma definição no simbolismo floral cristão, embora o cravo possua um atributo divino relacionado diretamente à sua etimologia grega: “flor de Deus”.¹⁶ Além disso, é importante frisar que quando a espécie da flor em específico não possuía nenhuma significação simbólica,

¹³ BARREYRA, Isidoro de (Fr.) **Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra**. Lisboa: na oficina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1698. Acervo da Biblioteca Nacional Portuguesa. p. 332.

¹⁴ SILVA, Alcina Silva Santos. op. cit. p. 55.

¹⁵ SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa**. Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 48.

¹⁶ SILVA, Alcina Silva Santos. op. cit. p. 49-50.



[Fig. 14] Detalhe. Oratório doméstico. Séc. XIX. São João del-Rei. Museu Regional de São João del-Rei, São João del-Rei – MG. Foto do autor (2018).

a utilização das cores assumia o atributo iconográfico. A paleta não determinava, somente, a iconografia dos santos, mas também era utilizada nas composições florais, o que não limitava a representação ornamental à mera *mimesis* da natureza, mas também atribuía significado ao conjunto como um todo.

E quanto ao enquadramento dos elementos florais nos fundos pintados dos oratórios domésticos? Consideramos esse ponto de máxima importância, pois, é justamente o ‘enquadramento posicional’ que nos revela a dimensão simbólica da ornamentação. Como pudemos observar nos oratórios acima ilustrados, vimos o uso da técnica de espelhamento da pintura tendo como ponto unificador um vértice central que seria ocupado, posteriormente, com uma peça de imaginária (normalmente uma cruz). Tal aspecto é o que consideramos ser a tendência do ‘movimento de convergência para o centro’.



Quem nos revela esse ‘movimento de convergência para o centro’ é o historiador Thomas Golsenne, quando indica que a ornamentação:

[...] não é somente decoração. Este último é, de fato, um regime ético-estético que determina a função da ornamentação, cujo objetivo é tornar o suporte agradável, atrair o olhar para ele e tornar a forma adequada ao conteúdo, ou seja, para atingir uma beleza adequada. Uma beleza apropriada confere à composição um movimento de convergência em direção ao centro, ou seja, o sujeito, o essencial. [...] a beleza da forma é adequada quando cumpre plenamente sua função decorativa, não enganando ou fingindo ser essencial, sabendo não ultrapassar os limites do quadro, quando sabe ser discreta. Falo da moldura de uma pintura porque é o próprio exemplo de ornamento decorativo: deve ser belo o suficiente para atrair a vista, mas não muito para cativá-la. Uma ornamentação excêntrica e excessiva, não relacionada ao sujeito ou ao suporte, não é decorativa e nem adequada.¹⁷

368

O exemplo da ‘moldura’ num quadro fica latente com a maquete de fatura mineira, produzida na transição do século XIX para o XX em Diamantina, pelas alunas do Educandário Feminino de Nossa Senhora das Dores [fig. 15], onde a decoração possui papel de indicar o elemento central: a estampa de São João Batista.¹⁸

¹⁷ GOLSENNE, Thomas; DÜRFELD, Michael; ROQUE, Geoges; SCOTT, Katie; WARNCKE, Carsten-Peter. L’ornemental : esthétique de la différence in **Perspective**. 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 14 août 2019, p. 3-4. [tradução e interpretação minhas]

¹⁸ Tais maquetes (oratórios domésticos feitos de papel colorido e dourado, estampas – *registos de santo* – e enquadros em molduras douradas e lacradas em vidro plano) são peças artísticas de fatura predominantemente feminina. A referência da localização da manufatura de tais maquetes no Brasil Colônia e Império que temos é que eram produzidas no Recôncavo Baiano, especificamente no Recolhimento de Nossa



[Fig. 15] Alunas do Educandário Feminino de Nossa Senhora das Dores. Maquineta com estampa de São João Batista. Séc. XIX-XX. Museu do Diamante, Diamantina – MG. Fonte: Baco de dados Projeto Tainacam.

Vemos nessa curiosa maquineta retangular, confeccionada em papel dourado, madeira e vidro plano, um efeito de emolduramento dos ornamentos em torno do *registro* com a representação de São João Batista ao centro. Podemos observar a curiosa representabilidade de pequenas volutas e motivos florais executados em papel dourado e enrolado, circundando o elemento central no quadro. A maquineta do Educandário de Nossa Senhora das Dores é, para esse estudo, um objeto de síntese, representando idealmente o ‘movimento de convergência para o centro’.

A ornamentação pictórica de fundo dos oratórios domésticos, longe de ser mera decoração, possui a função de indicar o elemento primordial, denotando a cena central como aquilo que é ‘essencial’ no campo da devoção. Os oratórios domésticos, artefatos primordiais da devoção católica portuguesa e mineira e objetos representativos da adequação e privatização da fé católica no âmbito do lar (configurados como *ecclesiae domesticae*) não possuem, em sua composição, nenhum elemento colocado à esmo. Nesse sentido, nos distanciamos da historiografia que atribui à ornamentação pictórica nos fundos de retábulos, oratórios e obras afins um sentido pobre, desprovido de significado. Pelo contrário, quando as flores e elementos vegetalistas não possuem uma significação iconográfica explícita, o enquadramento posicional é o elemento determinante para atribuir significado, o que torna o conjunto pintura-escultura-arquitetura (essa última representada pela estrutura retabular do oratório) uma obra de arte total, com todos os elementos constituindo uma unidade de significado.

Senhora dos Humildes, em Santo Antônio da Purificação. Devido à ausência das Ordens Religiosas em Minas Gerais, por lei real, pensamos ter inexistido tal manufatura feminina na Capitania, porém, o objeto que representamos acima, pertencente ao acervo do Museu do Diamante, prova o contrário. Para mais informações acerca da tipologia, iconografia e histórico das maquinetas baianas, ver: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As maquinetas do recolhimento dos humildes: definição, notícias, iconografia e tipologia. In GERALDO, Sheila Cabo & COSTA, Luiz Cláudio da (orgs.). **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro, ANPAP, 2011



Por fim, consideramos essencial pensar o oratório doméstico como uma unidade de significado, onde, a partir da ideia de ‘obra de arte total’, identificamos que a pintura ornamental e figurativa e a imaginária religiosa, assim como a talha retabular e de vocabulário arquitetônico, possuem significação iconográfica. No tocante em específico à ornamentação pictórica de fundo, a sua função é a de indicar, denotar e direcionar o olhar do devoto para o centro, para o primordial, para o essencial. Sendo assim, diante do exposto, se faz mister utilizar o ‘primado do olhar’, tarefa essencial do historiador da arte, para que comecemos um processo de reavaliar, valorar e reabilitar o ornamento decorativo como elemento de distinção iconográfica. A decoração Barroca e Rococó (sobretudo essa última) não se faz presente para meramente decorar, mas decora para indicar.

370

Acervos, Fontes e Bibliografia:

Fontes bidimensionais e tridimensionais

Banco de dados Cabral Moncada Leilões – Lisboa, Portugal

Museu de Aveiro, Portugal

Metropolitan Museum of Art, Nova York – EUA

Museu Regional de São João del-Rei, São João del-Rei – Minas Gerais

Museu do Diamante, Diamantina – Minas Gerais

Capela do Divino Espírito Santo, São João del-Rei – Minas Gerais

Museu da Inconfidência, Ouro Preto – Minas Gerais



Fontes impressas

BARREYRA, Isidoro de (Fr.) **Tratado das significações das plantas, flores, e frutos, que se referem na Sagrada Escrittura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações pelo Padre Fr. Isidoro de Barreyra.** Lisboa: na officina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1698. Acervo da Biblioteca Nacional Portuguesa.

BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...** COIMBRA: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. p. 99-100 | Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlim – USP

Bibliografia

CASTELLO-BRANCO, Maria Alice Honório Sanna. Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas. In: **Revista Imagem**, n. 5, Belo Horizonte – MG, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2009, pp. 303-312.

GOLSENNE, Thomas; DÜRFELD, Michael; ROQUE, Geoges; SCOTT, Katie; WARNCKE, Carsten-Peter. L'ornemental : esthétique de la différence in **Perspective**. 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 14 août 2019.

MARQUES, João Francisco. Oração e devoções. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (cord.) **História religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2000, pp. 603-665.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na**



América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 155-220.

ROGER-MILÉS. **Anthologie des arts decoratifs – Architecture, decoration et ameublement...** Paris: Édouard Rouveyre, Éditeur, 1904.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Conceituações em torno de um artefato religioso. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH.** São Paulo, julho de 2011.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte: A construção histórica do acervo de oratórios brasileiro – séculos XVIII e XIX.** São Paulo: Editora Alameda, 2014.

372

SERRÃO, Vitor. O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725). In: **Um gosto português – o uso do azulejo no século XVII.** Lisboa: MNAz/Athena, 2012, pp. 183-200.

SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A simbologia cristã e a arte decorativa.** Dissertação de Mestrado. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011.

Bibliografia de apoio

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



GOMBRICH, E. H. Um sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Bookman, 2012.

Artigo enviado: 01/12/19
Artigo aceito para publicação: 21/07/20



Análise do Retábulo da Capela de São Sebastião das Águas Claras em Nova Lima - MG | *Savilly Aimée Teixeira Buttros*¹

Resumo: O presente artigo teve como orientação analisar o retábulo da Capela de São Sebastião, localizada no distrito de São Sebastião das Águas Claras (popularmente conhecido como Macacos), em Nova Lima, Minas Gerais. A análise abrangeu os aspectos históricos e morfológicos da peça. O retábulo possui elementos que o enquadram no Estilo Nacional Português, primeira fase do Barroco, manifestado em Minas Gerais no final do século XVII e anos iniciais do XVIII. A partir das características formais do retábulo de São Sebastião, foi feita uma comparação com os retábulos colaterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos devido às suas semelhanças estéticas, as quais não haviam sido relatadas na historiografia até então. A análise comparativa teve por finalidade investigar possíveis relações de projeto, atuação de uma oficina em comum na confecção dos retábulos ou o desmembramento de um conjunto inicial da Igreja Matriz de Raposos. Através da aferição das medidas, foi atestada uma ligação de projeto, pois as peças de Raposos e Macacos apresentam medidas similares. Entretanto, a escassez documental impossibilitou a confirmação de atuação de uma mesma oficina ou que as peças fizessem parte de um conjunto anteriormente. Por fim, ressaltou-se a importância da continuidade das pesquisas acerca dos retábulos e oficinas atuantes em território mineiro, sobretudo na primeira metade do século XVIII.

374

Palavras-chave: Retábulo. Barroco. Nova Lima. Raposos. Arte Sacra.

¹¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania pela Universidade Federal de Viçosa. Endereço eletrônico: sbuttros@gmail.com



Introdução

Durante o século XVIII, o dinamismo econômico decorrente da exploração aurífera atraiu imigrantes portugueses e de outras regiões do Brasil para Minas Gerais. O aumento populacional na região das Minas acarretou em uma fase vívida da atividade construtora, tanto de edificações civis quanto de templos religiosos católicos. Os costumes e as referências formais portuguesas foram aplicados aos primeiros templos, mesmo que de maneira simplificada. Segundo Germain Bazin (1983), a partir de tal cenário, ocorreram soluções construtivas locais, diferentes da Metrópole². No contexto citado, a *talha*³ era considerada de suma importância na ornamentação interna das igrejas e capelas, sendo uma tradição trazida de Portugal para construir e apoiar as imagens sacras.

De acordo com Robert Smith (1972), a talha tinha a mesma importância para Portugal quanto o mármore tinha na Itália ou a pedra na França quando se tratava do preenchimento interno. A madeira entalhada e policromada poderia ser vista em retábulos, altares, púlpitos, entre outros locais⁴. Os primeiros mestres entalhadores e pintores no início do século XVIII em Minas Gerais eram em sua maioria portugueses, pois ainda não haviam escolas e mestres formados nesse território.

Diante disso, o uso da talha como elemento de ornamentação interna das primeiras igrejas de Minas Gerais foi influenciado pelo estilo artístico que estava em voga no período em Portugal. Trata-se do Barroco, o qual se manifestou de forma peculiar na talha

² BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v. p.159.160.

³ A talha é uma técnica escultórica que consiste na remoção de partes de um bloco a fim de se obter a forma desejada.

⁴ SMITH, Robert C. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizontes, 1962. p.7

Figura 1- Retábulo-mor da Capela de São Sebastião das Águas Claras. Autora: Savilly Buttros, 2018.





portuguesa, quando se originou o chamado Estilo Nacional - termo cunhado por Reynaldo dos Santos e também difundido por Robert Smith em seus artigos sobre a talha portuguesa - ou Estilo Nacional Português, no Brasil, termo indicado por Myriam Oliveira. Essa tendência esteve presente nas igrejas dos primeiros arraiais e vilas que se desenvolveram em Minas, principalmente se considerarmos as zonas próximas às margens dos rios, um dos principais meios de locomoção pelo território na época.

Vista a importância da talha do período, este artigo tem como objetivo o estudo de um dos retábulos remanescentes do início do século XVIII, cuja estrutura e ornatos explicitam aspectos relacionados às tendências artísticas do Estilo Nacional Português. Localizado em na capela de São Sebastião das Águas Claras (Macacos), distrito de Nova Lima, Minas Gerais, o retábulo (Figura 1) apresenta composição formal e estilística que possibilitou emendar comparações com outros dois retábulos do mesmo estilo, presentes na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, Minas Gerais (Figuras 2 e 3). A semelhança formal entre os três retábulos pode indicar a circulação de um projeto, a atuação de uma mesma oficina ou o possível desmembramento do acervo da Matriz de Raposos, tendo um retábulo levado para São Sebastião das Águas Claras.

Apesar dos três retábulos citados apresentarem semelhanças estéticas, ainda não foram encontrados estudos que os relacionassem, tanto no âmbito histórico quanto na forma. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo descrever as características formais dos



Figura 2- Retábulo colateral ao lado do evangelho da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG. Autora: Savilly Buttros, 2018.

Figura 3- Retábulo colateral ao lado da epístola da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos - MG. Autora: Savilly Buttros, 2018.



retábulos dos dois templos a fim de se investigar uma conexão de projetos ou de execução. A partir das lacunas não respondidas, observou-se que os retábulos de Raposos foram abordados de maneira detalhada na tese de doutorado “*A talha do Estilo Nacional Português – Contexto Sociocultural e Produção Artística*”, publicada em 2015 por Alex Bohrer. O retábulo de São Sebastião das Águas Claras possui estudos relacionados à sua restauração em dissertação publicada por Moema Queiroz em 2003, com o título “*Rompendo os tapumes: uma proposta de intervenção vivenciada através da restauração na comunidade de São Sebastião das Águas Claras/MG*”. Os trabalhos mencionados foram de grande importância na produção do presente artigo. Entretanto, o retábulo de São Sebastião das Águas Claras não foi citado na tese mencionada sobre o Estilo Nacional Português, tão pouco foram encontrados estudos que o relacione com os retábulos colaterais de Raposos. Busca-se, portanto, iniciar um processo de preenchimento dessa lacuna na historiografia.

O retábulo do Estilo Nacional

O retábulo é uma estrutura localizada atrás da mesa de altar com a função de apoiar imagens sacras e compor a ornamentação do interior de igrejas. Trata-se de um elemento de grande importância para a arte portuguesa, a qual se expressou de maneira significativa no entalhe de retábulos em madeira policromada e dourada⁵. A palavra ‘retábulo’ remete ao latim ‘retaulo’, que significa ‘aquilo que está atrás’, justamente atrás ou acima da mesa de altar. É comum que o retábulo seja chamado de altar, entretanto, esse último caracteriza a mesa na qual o sacerdote celebra o ritual eucarístico⁶.

⁵ BOHRER, Alex Fernandes. **A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística.** (Tese de Doutorado) - Programa de pós-graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2015. p. 21.

⁶ Ibid., p. 21



O Concílio de Trento (1545-1563) foi um fato histórico que contribuiu para que os retábulos ganhassem cada vez mais importância na cenografia religiosa, com suas características arquitetônicas, artísticas e simbólicas. Além da confirmação do uso das imagens sacras como meio de catequização, as hóstias passaram a ser guardada no retábulo, no compartimento frontal chamado de ‘sacrário’. Isso modificou o funcionamento das celebrações e tornou a peça ainda mais importante, pois serviria para abrigar o elemento mais importante para a celebração da eucaristia, o corpo de Cristo, segundo o dogma da transubstanciação⁷.

379

O retábulo passou a representar um conjunto de elementos fundamentais para a transmissão da mensagem divina. O foco visual dos fiéis durante as missas deveria atender às necessidades funcionais da celebração e também seguir padrões estéticos. Esses padrões decorativos poderiam conter símbolos de significado religioso, além de abrigar a imagem do santo de devoção. Considerando-se a grande quantidade de pessoas iletradas na época, a evangelização através de meios visuais era fundamental⁸.

No contexto português, com o fim da União Ibérica em 1640, a arte religiosa sofreu grande transformação. Separando-se da estética espanhola, as novas tendências ornamentais deram ao retábulo português caráter original. De acordo com Robert Smith:

⁷ Ibid., p. 25.

⁸ Ibid., p. 28.



A revolução efetuou-se pela ação de dois elementos indispensáveis – a coluna de fuste em espiral, chamado ‘salomônico’, e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram ao retábulo português uma nova estrutura, mas escultural do que arquitetônica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa.⁹

Por volta de 1675, ocorreu uma fase de transição entre os retábulos maneiristas e barrocos, na qual foram produzidos retábulos que uniam características dos dois estilos. Portanto, torna-se difícil apurar sobre a primeira ocorrência do Estilo Nacional que apresentasse mais unidade estilística, isto é, que reunisse os principais elementos formais do estilo. Robert Smith, em seu livro *A talha em Portugal* cita, nessa fase inicial, o retábulo marmóreo da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, localizada em uma colônia italiana em Lisboa, destruída no terremoto de 1755. As colunas salomônicas foram importadas de Gênova em 1671 e eram de tom verde. Esse retábulo é mencionado com um dos primeiros a portar características do Estilo Nacional, principalmente as colunas torsas. O autor ressalta que provavelmente não havia ornamentação fitomórfica sobre as colunas e que outros templos em Lisboa imitaram tal característica¹⁰. Isso revela que as colunas de fuste em espiral que não eram cobertas por ornamentação fitomórfica passaram a fazer parte de um modismo.

Como anteriormente mencionado, a coluna de fuste em espiral é o motivo mais característico do estilo. Essa apresenta sempre a ordem coríntia ou compósita e o fuste pode ser coberto por parras de uva. De acordo com Smith, essas colunas são referidas

⁹ SMITH, 1962, p. 69.

¹⁰ SMITH, 1962, p. 70.



como ‘pseudo-salomônicas’ pois não possuem diferenciação do terço inferior. Tais estruturas ladeiam um camarim aberto, chamado de tribuna, onde há um trono para apoiar a escultura devocional. Acima das colunas e do entablamento, o remate é feito por arcos concêntricos, unidos por peças dispostas como raios (aduelas). Outros elementos decorativos são as folhas de acanto em alto relevo, por vezes em voluta, que pode também incorporar pássaros e meninos¹¹.

Os ornatos em folhas de acanto podem sugerir formas que remetem a Arte Grottesca, advinda da Roma Antiga¹². Do grottesco também recorrem elementos como flores com pendões saindo de seu centro, sereias, mulheres grávidas com seios à mostra, carrancas, cavalos, entre outras criaturas fantásticas¹³. Sobre a estrutura geral do retábulo do estilo nacional, suas raízes remontam outro período da arte portuguesa. Segundo Smith, os arcos concêntricos são característicos das portadas das igrejas românicas e manuelinas¹⁴. Outro elemento recorrente é a mísula, que fica abaixo das colunas e que pode ser decorada por folhas de acanto envolvendo uma forma que sugere vagamente um coração.

O momento de formação dos primeiros arraiais na região de Minas Gerais coincidiu com o período em que o Estilo Nacional estava em voga. Considerando-se que, naquela época, a locomoção pelo interior do

¹¹ Ibid., p. 70-71.

¹² Ibid., p. 71.

¹³ BOHRER, 2015, p. 111-130.

¹⁴ SMITH, op. cit., p. 72.



território era dificultada pela escassez de estradas, os incursionistas utilizavam os rios para ocupar terras¹⁵.

Segundo Bohrer (2015), a localização dos remanescentes do *Estilo Nacional Português* apresenta ligação com as bacias hidrográficas. A Bacia do Rio das Velhas é citada como uma importante zona de convergência, pois foi utilizada pelos incursionistas paulistas em suas expedições pelas Minas. Além disso, por ser afluente do Rio São Francisco, guiava pessoas vindas da Bahia e Pernambuco ao centro das Minas. A região banhada por esse rio atraía pessoas pela presença do ouro e passou a abrigar importantes núcleos urbanos¹⁶. Outras importantes bacias hidrográficas de Minas Gerais onde há exemplares do *Estilo Nacional Português* são a do Alto Jequitinhonha e Médio São Francisco (norte), entre as cidades estão Chapada do Norte, Matias Cardoso, Minas Novas, Itapanhoacanga, Costa Sena e Diamantina. No Vale do Rio Doce tem-se a Catedral de Mariana e diversos exemplares nos distritos.

No âmbito formal, a aplicação do estilo advindo de Portugal na região das Minas se deu de diferentes maneiras, mesmo que as peças fossem da mesma data. Tiveram-se exemplares de alta qualidade técnica e rigor formal, como na Matriz de Cachoeira do Campo e na Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, mas também alguns de execução mais simples, como em Bota Fogo (Ouro Preto). Entre os fatores que influenciaram tais variações, estão o poder aquisitivo das irmandades religiosas, a disponibilidade de mão-de-obra para o ofício do entalhe e os também os gostos locais. A partir desses fatores, surgiam soluções técnicas diversas na confecção dos retábulos¹⁷.

¹⁵ BOHRER, 2015, p. 244-245.

¹⁶ *Ibid.*, p. 244-245.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83-244.



Figura 4- Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo - MG. Fonte: Projeto “O Estilo Nacional Português em Minas Gerais” (PIBIC/IFMG-OP).

A talha de retábulos como os da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo (Ouro Preto) apresenta ornamentação profusa incluindo elementos fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos. A policromia segue o tipo “talha dourada”, utilizando folhas de ouro¹⁸. Já em Raposos e Macacos, tem-se o caso de retábulos com espiras lisas. É provável que o uso de espiras lisas tenha sido uma alternativa para irmandades mais pobres, pois a ornamentação fitomórfica exigiria entalhe mais elaborado, como colocado por Bohrer¹⁹. Entretanto, é possível encontrar retábulos de espira lisa com requinte

¹⁸ Ibid., p. 313.

¹⁹ BOHRER, 2015, p. 253-258.



ornamental, como os retábulos marmóreos portugueses, à exemplo na Igreja de Nossa Senhora da Penha de França em Ílhavo, na região de Aveiro, seguindo o modismo iniciado na Igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa. Em Minas Gerais, há dois retábulos da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará (MG), que mesmo com espiras não-ornamentadas, apresentam certa complexidade técnica na talha e na policromia.

O Estilo Nacional Português foi empregado em Minas Gerais até por volta de 1730, sendo o Estilo Joanino seu consecutivo. Nessa transição é possível encontrar retábulos que unem características dos dois estilos, como os retábulos de Santo Antônio e de Nossa Senhora das Dores da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto, com a recorrência de elementos como festões de flores, mulheres com braços arrematados em voluta, entre outros elementos²⁰.

A região de Macacos e a Capela de São Sebastião das Águas Claras

A região da atual cidade de Nova Lima, da qual São Sebastião é um distrito, foi ocupada por bandeirantes paulistas na virada do século XVII para o XVIII. Campos de Congonhas (nome que o local recebeu naquela época) era repleta de cursos d'água, como o Ribeirão dos Cristais, Ribeirão do Campo e Ribeirão dos Macacos. A vasta presença de água facilitava a mineração feita por aluvião, um tipo de lavagem com a água dos rios²¹.

O ouro de aluvião foi um sistema de extração que declinou logo nos primeiros anos de atividade. Novos métodos de mineração,

²⁰ Ibid., p. 400-401.

²¹ QUEIROZ, Moema Nascimento. **Rompendo os tapumes: uma proposta de interação vivenciada através da restauração na comunidade de São Sebastião das Águas Claras / MG.** (Dissertação de Mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2003. p. 25.



mas também mais caros, foram implementados. A mina de Morro Velho teve sua primeira extração em 1725 e esteve ativa por muitos anos, mas o avanço tecnológico era cada vez mais requisitado para a continuidade de sua exploração²².

O arraial de São Sebastião dos Macacos teve sua origem na primeira metade do século XVIII, também impulsionada pela mineração e pelas rotas de comércio que abasteciam região²³. Em 1740, São Sebastião estava incluído no censo populacional da Vila de Sabará. Formou-se um pequeno núcleo urbano, visto que as primeiras datas minerais foram concedidas entre 1765 e 1798. Em 1837, havia cerca de 255 habitantes, de acordo com o Departamento de Memória e Patrimônio de Nova Lima, citado por Moema Queiroz²⁴.

A Capela de São Sebastião foi construída na metade do século XVIII, onde atualmente é o centro do distrito. Existem relatos de que havia uma capela primitiva dos primeiros anos do mesmo século, localizada no atual bairro Capela Velha, mas não foram encontradas comprovações documentais. Ao longo dos séculos XIX e XX, a capela passou por algumas reformas que interviram em suas características iniciais, como o aumento da sacristia, substituição dos forros e pisos e a construção de um anexo ao fundo. Houve também a demolição do antigo cemitério por volta dos anos 30, segundo a Cartilha Sobre o Patrimônio de

²² Idem.

²³ VILLELA, Bráulio Carsalade. **Nova Lima: Formação Histórica**. Belo Horizonte: Cultura, 1998, p.102.

²⁴ QUEIROZ, 2003, p. 30.



Figura 5- Pormenores do trono e colunas do retábulo de São Sebastião.
Autora: Savilly Buttros, 2018

Nova Lima²⁵. As origens das imagens sacras não são conhecidas, assim como a do retábulo²⁶.

Análise formal do retábulo-mor da Capela de São Sebastião

Vistos os fatos históricos que permearam a construção da Capela de São Sebastião das Águas Claras e a origem desconhecida do retábulo-mor, vê-se necessário realizar uma análise formal dessa peça para que se compreenda suas características estilísticas.

A começar pelo sotabanco do retábulo, observa-se a cor bege com frisos em moldura na cor marrom claro. Acoplada ao sotabanco e mais baixa tem-se uma mesa de altar de formato sinuoso. A base do corpo é composta por quatro mísulas nas extremidades, no mesmo patamar do sacrário ao centro. As mísulas mais internas possuem ornamentação com folhas de acanto em voluta com um ornato que sugere uma forma de coração ao centro; as mais externas têm uma única folha na parte frontal. O sacrário – ao centro da banquetada trifacetada – é decorado com folhas de acanto que saem do plano e se projetam em relevo. A cor ocre predomina na parte inferior, com as protuberâncias escultóricas em vermelho. As mísulas sustentam colunas torsas do tipo pseudo-salomônicas²⁷ lisas, ou seja, não possuem ornamentação em talha.

As colunas, duas de cada lado, apresentam policromia vermelha e finas linhas douradas entre os “gomos”. Esse detalhe dourado também pode ser visto em retábulos portugueses, como na Igreja de Santa Maria Maior de Góis (Coimbra), na Sé de Castelo Branco e na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Mação (Santarém). Em Minas Gerais, isto se repete na Capela de Santo Amaro do Botafogo de Ouro Preto, na Igreja Matriz de Nossa

²⁵ PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA LIMA. **Cartilha sobre o patrimônio cultural de Nova Lima. Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.** Nova Lima: Centro de Memória de Nova Lima / Divisão de Memória e Patrimônio, 2016.

²⁶ QUEIROZ, op. cit., p. 36.

²⁷ Colunas torsas sem diferenciação do terço inferior.



Senhora da Conceição de Raposos e na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

Há também pintura de folhas de parreira em tons de dourado cinza escuro (possivelmente folha de prata esmaecida) na extensão das colunas. O trecho inferior apresenta espessura maior, diminuindo gradativamente até o capitel. Os capitéis das colunas apresentam ordem compósita e policromia dourada. Atrás das colunas é possível observar pilastras em tom ocre, as quais se prolongam até o entablamento e ao coroamento. O retábulo apresenta planta convexa, pois as colunas centrais são projetadas para o primeiro plano e as das extremidades para o plano inferior.

387

Acima dos capitéis nota-se uma pequena arquitrave recortada em quatro planos na vista frontal. No primeiro plano, está sobre as colunas centrais; no segundo sobre a pilastra, no terceiro sobre as colunas da extremidade; no quarto plano prolonga-se lateralmente. Acima da pequena arquitrave, nota-se o friso com quatro quadrados ornamentados, um sobre o segmento de cada coluna. Os quadrados são vermelhos e os ornatos em ocre, os quais a tipologia não foi identificada. Sobre os frisos, vê-se a cornija recortada em quatro planos, assim como como a arquitrave, e de cor ocre. A arquitrave, o friso e a cornija compõem o entablamento do retábulo.

Acima do entablamento, encontra-se o coroamento em arco pleno. À frente dos arcos que se prolongaram das pilastras, estão as arquivoltas concêntricas, sendo a arquivolta interna projetada para frente, assim como as colunas internas. Fazendo a



Figura 6- Vista lateral direita do retábulo de São Sebastião. Autora: Savilly Buttros, 2018.

Figura 7- Vista lateral esquerda do retábulo de São Sebastião. Autora: Savilly Buttros, 2018.



ligação entre esses planos, vê-se duas aduelas ornamentadas com duas folhas de acanto, uma sobre cada arquivolta. A torsão das arquivoltas não é contínua de uma ponta à outra, sendo o centro o ponto de encontro de duas torsões em sentidos opostos. No topo, ao centro, há um medalhão com ornatos em “s” e motivos fitomórficos, provavelmente folhas de acanto, emoldurando um símbolo central não identificado.

O camarim, parte central do retábulo, possui uma espécie de moldura chamada de ‘rendilhado’ com motivos fitomórficos em dourado. Dentro do camarim é possível observar o trono em forma de ânfora, ou “trono anforado” com motivos ornamentais grotescos, típicos da primeira fase do estilo barroco em Minas Gerais²⁸. O trono é ainda escalonado, sendo que há uma base chanfrada, um tronco curto e côncavo, a ânfora, outra base chanfrada e mais um degrau em forma de bulbo. O prolongamento do trono geralmente é feito para melhor preenchimento da área do camarim em relação ao tamanho da escultura sacra. A cor predominante no trono é o vermelho com os grotescos e arestas em dourado. Já no fundo do camarim, observa-se uma pintura com querubins (rostos angelicais alados), nuvens e raios ladeando a escultura central, numa espécie de resplendor pintado. São notados os tons ocre, amarelo, vermelho e azul.

Sobre a imaginária sacra existente no retábulo, pontua-se que a escultura de São Sebastião ocupa o trono, preenchendo o nicho central de forma harmônica. Abaixo dele, apoiados na base do camarim, vê-se uma pequena imagem de Santana Mestre ao lado do evangelho e uma de Santo Antônio ao lado da epístola. Há também um crucifixo em prata à frente do trono. Sobre o sotabanco, nota-se ao lado do evangelho uma imagem de São Brás e São Gonçalo ao lado da epístola. Estruturalmente, pode-se dizer que o arranjo das

²⁸ BOHRER, 2015, p. 111-130.



imagens é improvisado (com exceção do São Sebastião), pois o retábulo possui apenas um trono e não há outros nichos ou peanhas.

Análise comparativa: os retábulos de Raposos e São Sebastião das Águas Claras

O retábulo-mor da capela de São Sebastião das Águas Claras não preenche toda a parede inferior da capela-mor como foi recorrente em diversos modelos do Estilo Nacional Português. Não foram localizados outros retábulos-mor da região que apresentem tal aspecto, ladeado por espaços vazios. Isso pode atestar que o bem integrado não foi projetado para essa edificação e, ademais, apresenta dimensões semelhantes às de retábulos colaterais e laterais, indício de que poderia ser essa a localização primeira da peça antes de ocupar o espaço onde hoje se encontra. Essa hipótese é sustentada diante da semelhança com os retábulos colaterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG. As duas localidades são próximas e historicamente unidas pela bacia do Rio das Velhas. Além disso, fatos históricos sobre a firmação das paróquias da região podem sugerir relação mais próxima entre os templos de Raposos e Nova Lima, como será abordado posteriormente.

Diante dos aspectos incomuns na adaptação do retábulo de São Sebastião e da semelhança com os retábulos colaterais de Raposos, vê-se necessário comparar os aspectos formais a fim de se investigar a circulação de um mesmo projeto, a atuação de uma oficina ou o pertencimento das peças a um mesmo conjunto inicial.



De acordo com o Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte, o qual cita o Cônego Trindade, “a freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Raposos julga-se ter sido erguida por todo o ano de 1690 e é a tradição ser a primeira de Minas Gerais”²⁹. Em 1695, algumas paróquias foram erguidas por Direito Diocesano, mas funcionavam sem apoio do governo. No primeiro momento, as capelas de Rio das Pedras, Rio Acima, Sabará, Arraial Velho e Campos de Congonhas (atual Nova Lima) eram filiais a Raposos, a qual foi elevada à condição de freguesia colativa em 1724³⁰.

A Paróquia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas (atual Paróquia de Nova Lima) recebeu a posição de paróquia colativa em 1752. Neste sentido, as igrejas de Congonhas do Sabará estiveram subordinadas a Raposos por pelo menos cinquenta anos, incluindo os anos iniciais de estruturação. Em 1832, oitenta anos depois, através de um Decreto Regencial, Nossa Senhora do Pilar foi novamente anexada a Raposos. Após a chegada de companhias inglesas, a economia da região foi dinamizada e em 1836 a Paróquia de Nossa Senhora do Pilar tornou-se independente da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Raposos. Nesse mesmo ano, o povoado tornou-se distrito de Sabará e teve seu nome alterado para Congonhas do Sabará³¹.

Nos dias atuais, a Capela de São Sebastião pertence à freguesia de Santo Antônio de Nova Lima (MG). Mas é possível, segundo Queiroz, que essa estivesse vinculada diretamente à Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas anteriormente.

²⁹ INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE: Igreja Nossa Senhora da Conceição Raposos (MG). p. 245.

³⁰ QUEIROZ, 2003, p. 40.

³¹ Em 1891 a freguesia foi elevada a Vila, passando a se chamar Vila Nova de Lima, em referência ao governador de Minas Gerais, nascido no local, Augusto de Lima. Em 1923, passou a ter o nome de Nova Lima.



Na Igreja Matriz de Raposos, nos retábulos colaterais, tem-se Santa Terezinha ao lado do Evangelho e Sagrado Coração de Jesus ao lado da epístola. Esses não deveriam ser os patronos originais dos retábulos, visto que são invocações surgidas no século XIX. Esses dois retábulos são quase idênticos sob o ponto de vista da talha. Possuem as mesmas dimensões (com variações de poucos centímetros) e o mesmo arranjo formal. Possuem diferenças sutis no sentido da torsão das colunas, no desenho do rendilhado do camarim e na ordem dos capiteis. Os tampos das mesas de altar também possuem o mesmo desenho com ornatos em folhas de acanto em voluta. A policromia em tons de vermelho, azul, azul acinzentado e dourado é também semelhante nos dois retábulos.

391

Ao compará-los ao retábulo da Capela de São Sebastião das Águas Claras, exclusivamente sob o ponto de vista da talha, nota-se a primeira diferença no sotabanco e na mesa de altar. Em Raposos o sotabanco é mais baixo (entre 109 e 118 cm de altura) e é também a mesa de altar. Já em São Sebastião, o sotabanco (126 cm de altura) é mais alto e possui uma mesa de altar acoplada, além de estar sobre uma elevação no piso. As características formais da mesa de altar não sugerem o estilo barroco, sendo provavelmente um acréscimo posterior. A mesma hipótese se aplica ao sotabanco, visto que estão acoplados.

Acima do sotabanco, a partir das mísulas, os três retábulos apresentam a mesma largura (200 centímetros). O desenho das mísulas é também muito semelhante, sendo que as mais externas possuem uma longa folha de acanto e as mais internas têm o mesmo



ornato, porém em voluta e com um desenho ao centro que sugere o formato de um coração. Apesar de tal semelhança entre os três retábulos, em São Sebastião a talha possui menos protuberâncias e relevos em relação a Raposos. Tem-se, nessa parte específica das mísulas, uma semelhança de desenhos, mas uma divergência de execução. Ao centro, onde em São Sebastião há um sacrário em banquetta trifacetada, em Raposos há uma banquetta lisa, porém, a base do camarim é saltada para fora em três faces.

Figura 8- Vista lateral da mísula do retábulo de São Sebastião. Autora: Savilly Buttros, 2018.



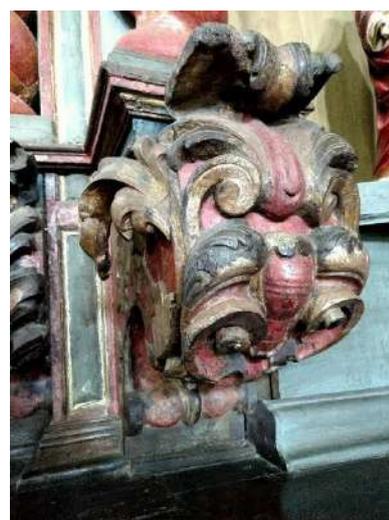
Figura 9- Vista lateral da mísula do retábulo colateral de Raposos. Autora: Savilly Buttros, 2018.



Figura 10- Vista frontal da mísula do retábulo de São Sebastião. Autora: Savilly Buttros, 2018.



Figura 11- Vista frontal da mísula do retábulo colateral de Raposos. Autora: Savilly Buttros, 2018.





A altura da base das mísulas até a parte superior do entablamento é de 220 centímetros nos três retábulos. As colunas de todos os retábulos são muito semelhantes, com poucas diferenças no sentido da torção. Os capiteis das colunas em Raposos divergem entre si, sendo no retábulo do evangelho duas fileiras de folhas de acanto no capitel, enquanto apenas uma com folhas mais longas no da epístola. Em São Sebastião, os capiteis apresentam o mesmo desenho do retábulo da epístola de Raposos.

O entablamento dos três retábulos é quase idêntico. Há em todos eles o mesmo tipo de escalonamento. O coroamento é também muito semelhante, com duas arquivoltas concêntricas e duas aduelas laterais ornadas com folhas de acanto. Em Raposos, nos dois retábulos, há “meia aduela” no topo, ao centro do coroamento, sendo que esta cobre apenas a arquivoltas que estão mais atrás. Já em São Sebastião, existe um medalhão com a forma que sugere um coração ladeada por folhas de acanto, não sendo possível visualizar se há “meia aduela” atrás deste.

Figura 12- Capitel do retábulo de São Sebastião. Autora: Savilly Buttros, 2018.

Figura 13- Capitel do retábulo do Sagrado Coração de Jesus. Autora: Savilly Buttros, 2018.

Figura 14- Capitel do retábulo de Santa Terezinha. Autora: Savilly Buttros, 2018.



No camarim, os retábulos de Raposos possuem diferença no desenho do rendilhado. Ao lado da epístola, o rendilhado possui ramos pendentes e sinuosos com flores intercaladas. Ao lado do evangelho, tem-se volutas e flores entrelaçados com vasos na talha em estilo grotesco. No retábulo de São Sebastião, o desenho é ainda diferente dos dois exemplos de Raposos, mas mais semelhante ao do evangelho em termos de volumetria, porém com menos vasos na talha. Ao centro do camarim, os dois exemplares de Raposos não possuem trono, enquanto o de São Sebastião possui.

A policromia é o que mais difere os retábulos de São Sebastião e Raposos. Porém, vale ressaltar que esse aspecto é o mais dinâmico e passível de danos e intervenções ao longo do tempo, pois é a camada mais superficial da peça. Atualmente, em Macacos, é notada a predominância das cores vermelho, ocre e dourado. Os ornatos grotescos do trono reafirmam a antiguidade da peça, ou ao menos desse trecho, pois são típicos da primeira fase do Barroco. Já em Raposos, há presença de azul nas pilastras e arcos, mas também com colunas vermelhas. Nos frisos e na cornija observam-se ornatos pintados em formas geométricas nas cores preto e vermelho, os quais são típicos e foram aplicados desde as primeiras manifestações do estilo, como recorrente em Cachoeira do Campo e Sabará.

A similaridade de medidas confirma a hipótese de que a execução das três peças foi baseada em um mesmo projeto. Esse aspecto por si só não é capaz de confirmar a atuação de uma mesma oficina na realização do trabalho, pois o projeto pode ter circulado. Entretanto, a possibilidade de alguma oficina ter feito o retábulo especialmente para a Capela de São Sebastião baseando-se nos retábulos de Raposos seria inusitada, pois seria mais comum que se buscasse preencher as laterais da parede.

A possibilidade de atuação de uma mesma oficina nos três retábulos é aceitável desde que se considere o



395

trecho das mísulas em São Sebastião como uma intervenção posterior de complementação, pois nele a talha apresenta menos volume em relação a Raposos. Ao lado direito do retábulo de São Sebastião, uma face da mísula externa está lisa, diferente do lado esquerdo do retábulo. Portanto, não houve uma execução completa da talha, o que corrobora a possibilidade de ter havido acréscimos (ocorridos até após a vigência do barroco). Além disso, a peça em todo o patamar do sacrário se difere dos retábulos de Raposos. Comparando-se as colunas, o entablamento e o coroamento, a semelhança técnica do entalhe é maior. O trono do retábulo de São Sebastião, mesmo sendo o único entre as peças, dificilmente pode ser considerado uma intervenção posterior, fora da época em que o barroco esteve em voga. Isto porque o formato de ânfora e as pinturas em grotesco são típicas da primeira fase do estilo.

Como já mencionado, o retábulo de São Sebastião possui dimensões mais adequadas para um retábulo colateral ou lateral. A hipótese mais evidente é a de que pode ter havido venda ou doação do retábulo, feita pela Igreja Matriz de Raposos para a Capela de São Sebastião, de maneira íntegra ou com peças avulsas, sendo adaptado ao novo templo dentro das possibilidades da época. O sotabanco maior em São Sebastião pode ter sido feito para que a peça alcançasse o teto e preenchesse melhor o espaço.

Considerações Finais

Diante das demonstrações realizadas e do objetivo deste artigo em identificar uma relação formal



e histórica entre os retábulos de São Sebastião das Águas Claras e Raposos, pode-se indicar que as peças compartilham uma referência de projeto em comum. Isto pode ser atestado pelas semelhanças formais e estilísticas e pelo fato dos retábulos apresentarem medidas similares.

Lamentavelmente, a escassez documental não contribuiu para que se confirmasse a atuação de uma mesma oficina na confecção dos três retábulos. Também persiste uma lacuna de informações sobre a possível transferência da peça por parte da igreja de Raposos para São Sebastião, no desmembramento de um conjunto inicial.

As fases iniciais de produções artísticas em Minas Gerais ainda são pouco abordadas pela historiografia, sobretudo em relação aos mestres artífices e oficinas atuantes no território. Espera-se que esta pesquisa contribua para abrir caminhos para outros estudos mais aprofundados sobre a Capela de São Sebastião das Águas Claras e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, bem como a relação histórica entre os dois templos. Enfatiza-se a importância da realização de pesquisas sobre a talha da primeira metade do século XVIII a fim de possibilitar novos entendimentos sobre a arte e, deste modo, contribuir para o conhecimento acerca dos patrimônios do estado de Minas Gerais.

Bibliografia

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro, Glossário de Arquitetura e Ornamentação**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.

BOHRER, Alex Fernandes. **A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística**. (Tese de Doutorado) - Programa de pós-graduação em História, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2015.



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

HILL, Marcos. **A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental**. In: Revista Barroco. Belo Horizonte, UFMG, n.º 17, p. 231–240, 1993-1996.

INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE: Igreja Nossa Senhora da Conceição Raposos (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA LIMA. **Cartilha sobre o patrimônio cultural de Nova Lima**. Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Nova Lima: Centro de Memória de Nova Lima / Divisão de Memória e Patrimônio, 2016.

QUEIROZ, Moema Nascimento. **Rompendo os tapumes: uma proposta de interação vivenciada através da restauração na comunidade de São Sebastião das Águas Claras / MG**. (Dissertação de Mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2003.

ROMEIRO, Adriana. **Paulistas e Emboabas no Coração das Minas: Ideias, Práticas e Imaginário Político no Século XVIII**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SMITH, Robert C. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

VILLELA, Bráulio Carsalade. **Nova Lima: Formação Histórica**. Belo Horizonte: Cultura, 1998.

Artigo enviado em: 27/12/19

Artigo aprovado em: 24/07/20



Encontros entre alegorias religiosas e seculares na emblemática barroca | *Eliane Pinheiro da Silva*¹

Resumo: Os livros de emblemas difundidos a partir do século XVI apresentavam-se como conjuntos de *topos*, assuntos recorrentes, convenientes à invenção de alegorias, quer fossem produzidas pelo discurso verbal ou por linguagens visuais. Alguns dos usos que se tornaram frequentes para esse tipo de invenção revelam a intersecção entre interesses retóricos e artísticos. Além de servirem como fonte de inspiração e instrução aos artistas, essas coletâneas de emblemas serviram como fonte de especulação e argumentação para oradores, oferecendo um repertório de lugares-comuns e meios de persuasão, que operam entre a imaginação e a memória dos observadores/ouvintes. Dentro deste repertório, que se fundamenta entre arte e retórica, interessa a este artigo destacar a permeabilidade entre construções visuais religiosas cristãs e seculares, especificamente em construções que podemos denominar como cenas de apoteoses e cenas de trono, que se expandiram para o Novo Mundo no período colonial.

Palavras-chave: pintura colonial; Mestre Ataíde; João de Deus Sepúlveda; livros de emblemas; Retórica.

Abstract: The emblem's books, diffuses since the 16th century, presented as collections of *topos*, subjects usually recommended for the inventions of allegories, whether literary or produced by visual languages. Some of the frequent uses for this kind of invention reveal the intersection among the rhetorical and artistic camps. Further that serving as inspiration source and instructions for the artists, these collections of emblems serving as source of speculation and argumentation for orators, offering a repertory of common-places and ways of persuasion, that works between the imagination and memory of observer/listener. From this repertory, based between art and rhetoric, interests to this article to highlight the permeability between Christians and seculars visual constructions, especially, in constructions that we could call apotheosis and throne scenes, that spreads to the New World in the colonial period.

Keywords: colonial painting; Mestre Ataíde; João de Deus Sepúlveda; emblematic books; rhetoric;

¹ Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Mestre em Artes Visuais (2017) formada pela mesma instituição. Possui graduação em Artes plásticas (ECA-USP, 2011) com ênfase em História da Arte e bacharelado em gravura. É membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. eliane.pinheiro.silva@usp.br



Introdução

O objetivo deste artigo é iniciar uma investigação acerca da natureza de algumas construções visuais, difundidas, entre outros meios, pelos livros de emblemas, que compuseram parte significativa do corpus de imagens referenciais para a produção visual no Brasil colonial.

Certo aspecto da cultura de imagens, que prevaleceu com força até o século XVIII, encontrava na definição visual de conceitos e fenômenos um meio de expressão para o deleite, instrução e persuasão, dentro da aliança então indiscutível entre arte e retórica, assim como entre a retórica e todos os campos do conhecimento no Velho Mundo.

Ao menos desde o século XVI, “ideias visuais” reproduzidas nos livros tornam-se um novo gênero editorial, possibilitado pelos então recentes avanços das técnicas de impressão e reprodução gráfica. Tais compêndios permitiam mais uma modalidade de encontro com o imaginário sobre a antiguidade clássica, então vista sob as categorias renascentistas e barrocas de percepção e organização dos saberes. Permitiam também a equiparação à cultura clássica por meio do exercício atualizado de um tipo de linguagem que a evocava, a criação alegórica.

Os temas alegóricos passam, ao longo dos séculos, por um processo de categorização em segmentos distintos, como cenas mitológicas, sacras e seculares, frequentemente definidos pela temática e menos por seus modos de construção, alocando-os entre os gêneros demais pictóricos histórico, retratístico, paisagístico, etc.

Na produção pictórica do século XIX no Brasil, na qual se concentram meus interesses de estudo, é possível observar muitos modelos compositivos que parecem ter sido constituídos num processo de longa duração, e que demandam um olhar sobre a cultura artística colonial para que possamos compreender alguns



aspectos de sua significação. Neste contexto, interessa investigar a existência de construções visuais comuns às alegorias sacras, mitológicas e seculares, cujos modelos foram difundidos, entre outros meios, pelas estampas de tradução² e pelos livros de emblemas.

Partir-se-á da análise da iconografia e da estrutura compositiva de dois motivos denominados aqui como apoteose e cena de trono, em duas pinturas produzidas no Brasil entre o século XVIII e início do XIX, a pintura da *Assunção da Virgem* no teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) e a pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE, de autoria de João de Deus Sepúlveda (séc XVIII), cotejando-as com outras obras que ajudem a compreender algumas das preceptivas retóricas então em voga para a criação de imagens.

Entre dois universos temáticos, um cristão e outro de origem mais remota, encontram-se a forma da apoteose, como lugar convencional de apologia ou deificação de figuras, e as cenas de trono, onde são destacadas figuras de autoridade ou notoriedade³.



Fig. 01. Manuel da Costa Ataíde. **Nossa Senhora da Assunção**, ca. 1804-1807. Teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG.

² As estampas de tradução são gravuras que traduzem imagens pictóricas ou escultóricas para a linguagem da xilogravura, gravura em metal e mais tarde, para a litografia. Como estampas avulsas ou inseridas em livros, tais estampas promoveram a difusão de pinturas e esculturas em todo o mundo.

³ Apoteose, (do grego *apotheosis* *Αποθέωση*) que significa deificação, era, entre os antigos gregos e romanos, uma cerimônia de divinização. Para a deificação de imperadores romanos soltava-se uma águia, que desaparecia pelo espaço, levando para o céu a alma do falecido. O pássaro materializava diante dos presentes a ideia da apoteose. Na iconografia greco-romana, as figuras divinizadas podiam ser recebidas pela deusa da vitória Nike ou suas variações latinas. Na iconografia católica, os glorificados podem ser recebidos por anjos, Jesus ou figuras de líderes da Igreja. Já a expressão cena de trono, tomamos de empréstimo ao historiador americano George Kernodle para designar uma convenção espacial comum à representação de figuras de autoridade e ou notoriedade. KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



Apoteose

A construção da apoteose evidencia uma função laudatória que remete a cerimônias de divinização ou inclusão simbólica de uma figura entre os deuses ou outros tipos de seres superiores. Este modelo compositivo pode ser observado, por exemplo, na pintura da *Assunção da Virgem* no teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de Manuel da Costa Ataíde (Fig. 01). Nesta pintura, o espaço é enredado por formas sinuosas que compõem nuvens e arabescos, emoldurando ao centro, a figura de Nossa Senhora de Assunção, de traços africanos, recebida por anjos músicos que pairam ao seu redor.

Composição comum na imaginária cristã, o que singulariza este modo de representação da Virgem é o episódio da Assunção aos céus. Nesta iconografia, além dos anjos que conduzem a santa, o espaço foi, ao longo de séculos, organizado pela predominância da verticalidade, com a parte inferior, em muitas pinturas, representando o mundo terreno, e a parte superior, o mundo celeste para onde se encaminha a Virgem. No caso da pintura de Ataíde, que se concentrou na porção celestial, os ornamentos na forma de nuvens e arabescos além de estruturarem espacialmente a cena, ganham a importância simbólica da separação desses dois mundos, terreno e celeste, o visual e aquele para além do visível, do qual só podemos apreender uma breve emanção. Ocupando as extremidades do campo central, os ornamentos sinuosos e a arquitetura ilusionista realizam a passagem entre o espaço narrativo e a arquitetura propriamente dita.

A apoteose se destina a figuras de grande proeminência dentro do imaginário cristão, ou que passaram por martírio e por meio dele atingiram a glorificação, como Maria, por meio da qual Deus veio habitar no meio dos homens, e que no final de sua

401

Fig. 02. **A apoteose de Homero**, ca. 300 a.C., mármore. Museu Britânico.





existência, em corpo e alma teria sido recebida nos céus⁴. Seus gestos e fisionomia devem carregar virtudes como humildade e devoção, adequadas à representação da santa.

Na antiguidade greco-romana, o tema da apoteose também foi frequente na glorificação de figuras notórias de atletas, heróis ou poetas, como no relevo representando *A apoteose de Homero*, (ca.300 a.C.) pertencente ao Museu Britânico (fig. 02), onde o poeta é coroado na base de uma estrutura vertical, cujos estratos superiores são ocupados por deuses que testemunham sua glória.

Nas iluminuras presentes em livros de orações, o mesmo modelo de composição fora difundido para a Assunção da Virgem (fig. 03), assim como pelas estampas de tradução que reproduziam o tema a partir de pinturas de Ticiano, Rafael, Guido Reni e outros artistas. No contexto da produção pictórica religiosa no período colonial, pintar estas iconografias significava partilhar um repertório de esquemas compositivos que construíam e caracterizavam os assuntos a serem representados.

Função e estrutura semelhante podem ser vistas na *Apoteose dos soldados franceses caídos na guerra*, de Anne-Louis Girodet (1767-1824), (c. 1801) (fig. 04) onde a composição levemente vertical reforça o caminho ascendente a ser percorrido pelos soldados

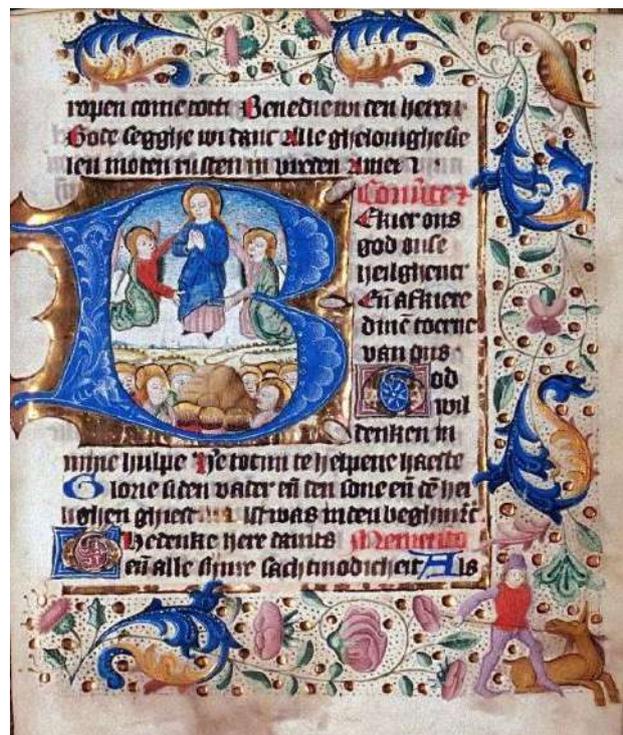


Fig. 03. **Assunção de Nossa Senhora**, iluminura séc. XV. Columbia University.

Fig. 04. Anne-Louis Girodet. **Apoteose dos soldados franceses caídos na guerra**, (c. 1801), óleo s/ tela, 192 x 184 cm.

⁴ Por ter sido elevada aos céus por anjos, e não por seu próprio poder, como Jesus, a elevação de Maria aos céus é chamada de *Assunção*, enquanto a elevação de Cristo é chamada de *Ascensão*. A assunção de Maria foi oficializada como dogma de fé em 1946 pelo Papa Pio XII, Carta encíclica *Deiparae Virginis Mariae*, 1946.



Fig. 06. João de Deus Sepúlveda. **São Pedro dos clérigos** ca. 1764-1780, pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE.

Fig. 05. Manuel da Costa Ataíde. **Ascensão de Cristo**, Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara-MG.

homenageados em meio a uma profusão de figuras alegóricas.

Embora historicamente e plasticamente muito distintos entre si, nestes exemplos, tema e forma fundem-se como expressão na estrutura vertical, que separa seres inferiores de divinos, numa ascendência que constitui o caminho a ser percorrido por aqueles que alcançaram a glorificação. Mais que por um espaço arquitetônico, o cenário é composto pela profusão de figuras.

Na *Assunção da Virgem* de Mestre Ataíde, a arquitetura pintada em efeitos ilusionistas estrutura apenas a área exterior ao espaço narrativo. Enquanto o tema principal se reserva ao espaço construído pela rocalha, que se configura como uma junção de arcos côncavos e convexos. No exterior, a arquitetura pintada reforça a distância do observador e intermedeia a separação para o espaço celestial. Tal função emoldurante da ornamentação pode ser vista em pintura de tema semelhante, a *Ascensão de Cristo* na Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara, também de Mestre Ataíde (fig. 05). A arquitetura, enquanto elemento literal, não constitui um componente essencial na iconografia da assunção, mas está presente enquanto estrutura subjacente da composição, como veremos mais adiante.

Cenas de trono

O papel da arquitetura como elemento literal e estruturador da composição assume maior importância no outro modelo compositivo que propomos analisar, as chamadas cenas de trono. Na pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, Pernambuco (fig. 06), de João de Deus Sepúlveda⁵, executada por volta de 1764-1780, vemos a pintura ilusionista de uma complexa arquitetura circular, formada

⁵ João de Deus Sepúlveda, atuante na segunda metade do século XVIII, pintor, cuja identidade é comprovada, de maior destaque da escola pernambucana. PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 486.



por arcadas, púlpitos e balcões, que se voltam para um ponto de fuga central. A circularidade da construção é interrompida na marquise onde se abre um espaço de representação naturalista, que mantém a mesma unidade perspéctica.

Neste espaço elíptico, emoldurado por uma forma ondulada octogonal, vemos São Pedro sob um baldaquino ladeado por figuras de clérigos (fig. 07). Este interior é organizado por dois grupos de colunas que se abrem para um grande arco central. A hierarquia interna que se estabelece entre as figuras, bem como a relação entre elas e o observador, é estabelecida por elementos arquitetônicos, tais como o assento mais elevado da figura central, tornando sua escala um pouco maior que as demais figuras, que se encontram enfileiradas em perspectiva. A posição e postura de São Pedro evidencia o tema principal da composição: a reunião de sacerdotes protagonizada pelo pontífice, considerado primeiro Bispo de Roma, abençoando os demais religiosos.

As assim chamadas “figuras de poder/autoridade”, que desde a Antiguidade transitam em representações entre diferentes culturas visuais, costumam ocupar uma função centralizadora das composições. Determinam sua forma de relação com o observador e com os demais elementos enquanto uma relação hierárquica, que submete e dirige a organização dos componentes da imagem. Tais figuras, frequentemente não são representadas como indivíduos, mas sim enquanto posição e função social. Personagens concretos (que seriam utilizados no caso de uma representação direta) podem ser perfeitamente



Fig. 07. João de Deus Sepúlveda. São Pedro dos clérigos ca. 1764-1780, pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE, (detalhe).



substituídos por uma figura mais abstrata (a fim de obter uma representação indireta), que apenas demonstrará e evidenciará a posição representada. Tal procedimento, vemos no *Pano de Boca* executado por Debret por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I (fig. 08), onde o novo imperador, ausente, é indiretamente representado por uma grande alegoria do império, centralizada por uma figura feminina cercada por atributos da terra, como elementos naturais, étnicos e culturais, todos transformados em símbolos do império.

Os exemplos nos colocam diante de duas estruturas compositivas muito antigas, que construíram, ao longo de séculos, dois modelos que perpassam diferentes momentos e estilos na arte europeia e, a partir da colonização, permeiam também a arte produzida nas Américas.

405

Fig. 08. Jean-Baptiste Debret. Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I. Litografia, In: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, prancha 49.





A peculiaridade dessas composições reside na junção de significância e forma. Se pudéssemos comparar um repertório maior de exemplos, seria possível observar que as mesmas disposições espaciais foram tradicionalmente empregadas para representar diferentes iconografias em diferentes cosmologias.

A figura

Para compreendermos melhor esses dois modelos construtivos, primeiramente discutiremos aqui a construção da figura isolada, para a seguir pensarmos sua construção espacial.

406 A invenção das imagens figuradas, ou seja, aquelas que não apresentam uma significação direta, mas sim um discurso metafórico, ganha novo impulso no Barroco. Dentre os diversos tipos de imagens alegóricas, as personificações foram especialmente interessantes para a produção pictórica e escultórica. Intelectuais dedicados à reunião e invenção dessas imagens, recorreram a toda sorte de fontes disponíveis: antiquários, manuscritos, obras medievais e da antiguidade greco-latina que se tornavam mais acessíveis em centros como a Roma renascentista. A criação emblemática não era uma novidade, mas pela primeira vez ela se tornava um produto editorial, similar à febre dos livros de viagens.

O estudioso italiano Cesare Ripa (ca. 1560-ca. 1623) buscando compor um cânone de imagens emblemáticas, estudando-as e expondo os meios para sua invenção, resgata algumas figuras e compõe outras a partir de diferentes tradições visuais, exibidas em sua coletânea intitulada “Iconologia, descrição de diversas



Fig. 09. “Auctorita o Potesta”. In: RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602, p. 34.

407

imagens calcadas da antiguidade e de própria produção”. Na terceira edição, de 1603, a primeira ilustrada, Ripa apresenta a personificação da Autoridade ou Poder (fig. 09), descrevendo-a como uma figura feminina em vestes e assento ricamente ornamentados, representada em idade madura, porque, segundo o autor, esta etapa da vida conteria a autoridade em si. Em posição sentada, porque esta seria própria aos príncipes e magistrados, que assim demonstrariam poder, ao mesmo tempo que, tranquilidade e prudência, atendendo à natureza das decisões jurídicas, que necessitam a reflexão demorada e, portanto, devem ser proferidas nesta posição. As chaves na mão direita – seguem o exemplo bíblico, da entrega de Jesus das chaves do reino dos céus a São Pedro – simbolizam a autoridade mais nobre, a do poder espiritual, enquanto o cetro na esquerda é símbolo do poder temporal. Os livros à sua direita aludem à autoridade dos sábios, e as armas, à esquerda outorgam as autoridades em geral. Concluindo com uma citação de Cícero: “As armas dão lugar à toga”⁶.

A partir deste exemplo singular podemos recordar toda a técnica de construção de personificações, da qual Ripa nos fala em sua introdução. Nesta prática de composição, que tem a personificação como centro, parte-se da figura e seu gesto, ou seja, de elementos essenciais, para seguir na reunião dos atributos e símbolos relacionados ao significado que se deseja personificar. Poderá ser disposta sobre um cenário, que também seja relevante para a significação e, se for o caso, ser colocada em interação com outras figuras, usualmente, nesta ordem de prioridades.

Os atributos e símbolos em conjunto criarão um significado diverso daquele oriundo de suas partes tomadas separadamente,

⁶ RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602-1603, p. 34.



formando uma composição alegórica. Este modo de compreender a criação de figuras que carregam uma significação indireta, um conteúdo abstrato, um conceito geral, perpassa obras de diferentes cosmologias. A figura da Autoridade ou Poder sentada, portando seus atributos e vestida com trajes que remetem a um senso genérico de antiguidade, constitui um modelo de representação que pode ser encontrado num passado mais remoto nas representações da sábia deusa guerreira Atena e de divindades régias como Zeus e Hera, assim como nas personificações de povos e nações, e até mesmo personagens históricas de reis e figuras proeminentes da igreja.

Antes de Ripa, em 1531, em seu livro *Emblemas*, Andrea Alciato (1492-1550) já havia publicado uma figuração que faz uso da mesma tópica, que relaciona a função dos príncipes e magistrados à posição sedestre (fig. 10). O emblema é composto pelo seguinte diálogo:



<p>Emblema CXLIV IN SENATVM BONI PRINCIPIS <i>Dialogismus</i> Effigies manibus truncatae ante altaria divum Hic resident, quarum luminae capta prior. Signa potestatis summae, sanctique Senatus Thebanis fuerant ista reperia viris. Cur resident? Quia mente gravis decet esse quiesca luridicos, animo nec variare levi. Cur sine sunt manibus? Capiant ne xenia, nec se Pollicitis flecti muneribus sinant. Caecus et est Princeps; quod solis auribus, absque Affectu, constans iussa Senatus agit.</p>	<p>Emblema CXLIV SOBRE EL CONSEJO DEL BUEN PRINCIPE <i>Diálogo</i> Aquí, ante los altares de los dioses, están sentadas unas imágenes sin manos, y la primera de ellas sin ojos. Estos fueron entre los tebanos los símbolos de la suma potestad y del santo Senado. —¿Por qué están sentados? —Porque es conveniente que los jueces tengan la mente reposada y que su ánimo no sea voluble. —¿Por qué figurarles sin manos? —Para que no acepten regalos ni permitan que se les haga cambiar prometiéndoles presentes. El Príncipe es ciego, porque con los solos oídos, sin pasión, pone en ejecución, inmutable, las órdenes del Senado.</p>
--	---

Fig. 10. “In senatvm boni principis”. In: ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, 1985, p. 186.

Emblema CXLIV (144)
Sobre o Conselho do bom Príncipe:
Aqui, diante dos altares dos deuses, estão
sentadas umas imagens sem mãos, e a
primeira delas sem olhos. Estes foram entre
os tebanos os símbolos da suma autoridade
e do santo Senado.
- Por que estão sentados?
-Porque é conveniente que os juizes
tenham a mente repousada e que seu ânimo não
seja volúvel.
- Por que figurar-lhes sem mãos?
- Para que não aceitem regalos nem permitam
que se lhes façam cambiar prometendo-lhes
presentes. O Príncipe é cego, porque com
somentemente os ouvidos, sem paixão, põem em execução,
imutável, as ordens do Senado⁷.

⁷ ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, 1985, p. 186.



Emblemas como os de Alciato, sobre o príncipe e seu senado, mais abstratamente chamados por Ripa de Autoridade ou Poder, ensinam sobre o caráter do governante, do juiz ou de outra figura detentora de poder legal. Constituem tópicos sobre as quais aqueles que fossem versados nas artes liberais deveriam refletir.

Os livros

Parte do processo de transposição desses modelos de construção de imagens emblemáticas para a América portuguesa ocorreu por meio de livros de imagens de diversas naturezas, como a emblemática e a estampa de tradução. Presentes nas bibliotecas dos colégios jesuíticos, os livros de emblemas, inseridos e produzidos por um sistema retórico de pensamento, constituíram um dos modelos para a produção visual no Brasil colonial. O pensamento emblemático se fez presente nos sermões religiosos, podendo ser encontrados exemplos nos textos do padre Antônio Vieira (1608-1697), que em alguns de seus sermões fez uso de tópicos oriundas de livros de Orapallo, Andrea Alciato, Cesare Ripa, entre outros⁸.

Também Padre Manuel da Nóbrega, como observa a Profa. Dra. Giovanna Rosso del Brenna, fala alegoricamente ao afirmar que “esta terra é nossa empresa”, dando exemplo de como a expressão por meio de imagens alegóricas fazia parte da criação de discursos religiosos⁹.

⁸ ALMEIDA, Isabel. “Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermons”. In: GOMES, Luis. **Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics**, Librairie Droz, 2009, pp. 65–88.

⁹ ROSSO del Brenna Giovanna. ““Esta terra é nossa empresa”. Parole e immagini nelle fonti gesuitiche sul Brasile coloniale”. in: **Studi di storia delle arti**, Numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Società arti grafiche e pubblicità/Sagep, Genova, 2003, pp.129-136.



No inventário da expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas, em 1759, há indicações da presença de livros de emblemas em diversas bibliotecas jesuíticas pelo Brasil.¹⁰ A própria Companhia de Jesus produziu livros de emblemas, sendo o mais conhecido, *L'Imago Primi Saeculi* (1640), elaborado por jovens jesuítas provenientes do Colégio da Antuérpia, em razão da comemoração do primeiro centenário da Companhia¹¹.

A presença de tais livros no Brasil colonial, no entanto, não deve ser vista como a única fonte para a produção alegórica. Tais motivos estão presentes na iconografia e no sistema simbólico cristão por diferentes vias, como os processos de invenção de discursos. O pensamento alegórico, como parte da retórica, preenchia toda expressão cultural barroca. Suas preceptivas faziam parte da educação religiosa, que se ocupava da memória e interpretação de emblemas, e de seu uso nos sermões visando a instrução dos fiéis¹².

410

¹⁰ A biblioteca da Casa-Colégio da Madre de Deus no Pará, por exemplo era composta por variadas obras de tradição emblemática, de autores como Andrea Alciato, Sebastián de Covarrubias, Don Juan de Solorzano, Francisco Sanchez de las Brozas, entre outros. Ver: MARTINS, Renata Maria de Almeida. “La Compagnia sia, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII–XVIII”. In: **Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina**. Böhlau Verlag Köln/Weimar/Wien, 2013, p. 91.

¹¹ Mais de 1700 entradas foram registradas pelos pesquisadores Peter Daly e Richard Dimler, entre livros, traduções, interpretações sobre a emblemática produzidos pelos jesuítas: **The Jesuit Series, Corpus Librorum Emblematum**. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1997-2007 Apud: MARTINS, Renata Maria de Almeida. “A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: o caso das Missões Jesuíticas na Amazônia”. In: BARGELLINI, Clara; DÍAZ, Patrícia (Ed.) *El Renacimiento Italiano desde la América Latina*, Ciudad de México, 2018.

¹² O cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597) em seu volume sobre preceptivas para a produção de imagens religiosas durante a atuação do Santo Ofício, compôs prescrições específicas para as imagens alegóricas: **Discorso intorno alle imagini sacre e profane** (1581). Fondazione Memofonte onlus, 2008. Edição digital disponível em: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf



O caráter muitas vezes sumário de estampas como as exibidas no livro de Ripa, parece se dever em parte a questões técnicas de uma xilogravura que serve à celeridade desses empreendimentos editoriais, que as submetem a uma linguagem sintética e direta, focada estritamente sobre a figura que porta as virtudes ou vícios a serem personificados. Mas são sintéticas também porque seu propósito é apenas fornecer uma imagem quase imaterial, onde as questões do suporte, teoricamente, não alteram sua significação, que é compreendida como passível de ser traduzida para qualquer linguagem. “Assim como a pintura é a poesia” como ensina a tradição interpretativa baseada na *ut pictura poesis*¹³. A transposição de tais imagens para a produção pictórica e escultórica implica, no entanto, em escolhas mais incisivas que possibilitem a materialização dessas figuras em outros suportes, que carregam suas próprias especificidades e exigências de diferentes níveis de naturalismo, como o modelado, a carnação e texturas, ausentes nessas gravuras, mas que interessam às linguagens da pintura, escultura, e dos *tableaux vivants*, por exemplo.

A estrutura subjacente

Por essa razão, torna-se importante também atentarmos para além da centralidade da figura, que protagoniza os livros de emblema. A fim de entender a complexidade desses trânsitos entre as alegorias literárias, estampas e a produção pictórica e escultórica, precisamos observar as questões espaciais que afetam essas transposições, questões estas que envolvem mais claramente processos de longa duração. Para esboçar algumas dessas questões, deixaremos um pouco de lado as especificidades iconográficas e iconológicas dessas imagens para tentarmos identificar alguns padrões compositivos que formam os suportes dessas significações.

¹³ HORÁCIO. “Arte Poética”. In: **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, ed. 12, p. 65.



Além da pintura e da escultura, esse repertório alegórico foi também mote para a criação de *tableaux vivants*, quadros vivos encenados por pessoas, esculturas e pinturas, que mantinham uma relação de mútua alimentação com a produção pictórica e escultórica eruditas. Os *tableaux vivants* compunham desde a arte medieval até o barroco, quadros sobre motes ou cenas amplamente conhecidas, compondo espaços da arquitetura celebrativa e teatral, utilizada como dispositivos de exibição. Os *tableaux vivants* e sua relação com a arquitetura nos remete novamente à questão da estrutura espacial dos dois tipos de modelos construtivos citados aqui.

Da leitura do historiador americano George Kernodle (1907–1988), em seu livro *From Art to theatre*¹⁴, que foi particularmente interessado na formação visual do teatro renascentista e barroco, pode-se extrair algumas ferramentas para pensar as convenções espaciais que perpassam a produção pictórica das igrejas barrocas. Como mostra o historiador, os livros de emblema também constituem importantes referências, enquanto repertório de alegorias para a produção teatral religiosa e para os *tableaux vivants*, que eram executados pelos mesmos artífices e artistas da produção pictórica e escultórica erudita.

Esses quadros vivos foram tradicionalmente inseridos em estruturas arquitetônicas permanentes ou efêmeras, produzidas especialmente para servir aos cortejos populares, festas religiosas, entradas de soberanos em determinado reino ou cidade.

¹⁴ KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



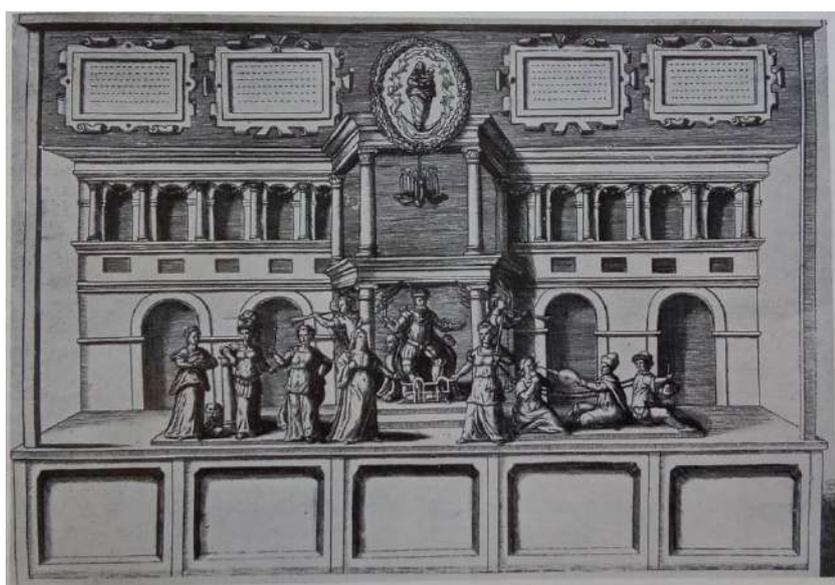
Fig. 12. Peter Paul Rubens. **Arco do Triunfo**. Antuérpia, 1635. Galeria acima do arco: figura de honra coroada e oradores; tableau vivant no painel superior; figuras históricas e alegóricas nas laterais. In: KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



Os elementos arquitetônicos que davam suporte aos *tableaux vivants*, em diferentes épocas, tendem, ao menos estruturalmente, a remeter à arquitetura da antiguidade. Dentre seus principais modelos, está a fachada em arcada, que passa a compor o repertório renascentista e barroco, sobretudo por meio dos exemplos remanescentes do teatro clássico e de dispositivos teatrais medievais (fig. 11).

Nesse processo, outro importante elemento estruturador foi encontrado no arco do triunfo, derivado do modelo antigo, que constituía o ponto culminante dos cortejos medievais, recheados de encenações de rua. Essa estrutura, pensada como dispositivo cênico constituía o cenário perfeito para a materialização da relação simbólica de oposição entre terra e céu, apropriada aos cenários dos dramas religiosos medievais, como encenações da assunção. Serviam também para representar a vigilância exercida por seres celestiais, a partir dos pavimentos superiores, para descida de anjos caídos, etc. Para acomodar estas funções, os dispositivos de exibição empregados assumem uma posição predominantemente vertical, como a do arco do triunfo (fig. 12).

Fig. 11. Arcada de honra, 1594. Majestade entronizada. Piedade, Prudência, Força, Magnanimidade, Justiça, Clemência, Obediência, Inveja, Adulação e dois Anjos da Boa Fama. In: KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.





Já o desenvolvimento da fachada em arcada, como demonstra Kernodle, se deu como um modelo horizontal, abrindo espaço para um nicho principal central, acompanhado ou não de nichos laterais, como vimos na pintura da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Tais cenas frequentemente abrem espaço em seu centro para o desenvolvimento em profundidade das vistas dos pavilhões laterais. Em festejos, o pavilhão ou trono real, inserido no centro dessas construções, usualmente se destinava ao lugar que realmente ocuparia a figura do monarca.

Ao longo de séculos, até os oitocentos, esses espaços foram ocupados por figuras de diferentes significações, mas o lugar conservaria a importância merecida pelo soberano, seja ele o líder civil ou religioso. A apoteose, por sua vez, também pode ser vista em associação a cenas de trono, como na pintura *A Apoteose de Homero* (1827) (fig. 13), de Jean-Auguste Dominique Ingres, conjugando a composição horizontal à função da apoteose, caracterizada por uma maior independência da figura em relação à arquitetura.

414



Fig. 13. Jean-Auguste Dominique Ingres. **A Apoteose de Homero**, 1827, Óleo s/ tela, 386 cm x 512 cm.



Apesar de não se configurar como um elemento literal, nas cenas de apoteoses, em grande parte do barroco, a estrutura arquitetônica aparente ou subjacente foi usada como suporte para transmitir a ideia de apoteose, seja em tetos pintados ou nos altares escalonados por diferentes camadas de decorações, a criar a distância simbólica entre o observador e entre os elementos em cena. Nos patamares superiores, tanto na pintura quanto na escultura ou no dispositivo arquitetônico, a elocução buscada é a da leveza e da sinuosidade, pois seu modelo é o próprio céu, o céu físico que alegoriza o céu sonhado pela religião.

Considerações finais

Na invenção de personificações, as convenções para criação de imagens perpassam todos os elementos gestuais, fisionômicos e simbólicos. Na imaginária, certo teor emblemático se encontra também na escolha do “risco” e dos caracteres convenientes à representação de uma figura religiosa, sua disposição no espaço, o caráter geral, os atributos e virtudes da figura que seriam convenientes representar.

Criando subgêneros, como alegoria religiosa, secular, mitológica, a abordagem mais recorrente na história da arte tem se dado por meio da subdivisão por temas. Neste tipo de categorização, embora suas iconografias possam ser mais bem esmiuçadas, os diálogos e origens comuns podem ser colocados à parte. Na análise que procurei expor, o conteúdo arquitetônico é, pois, o conteúdo principal, sendo o elemento iconográfico aquele que determina o tom, caráter, significância e historicidade de tal estrutura visual.

Estudando essas duas formas de composição, espera-se contribuir com a discussão sobre alguns aspectos da produção pictórica de fins do século XVIII, na qual se revelam pontos de encontro entre arte e retórica ainda difíceis de serem compreendidos



por uma ou outra disciplina, se isoladas do diálogo. A confluência entre ambas se constitui como um campo fundamental para a compreensão da multifacetada visualidade do Brasil colonial.

Referências

ALCIATO, Andrea. **Emblemas**. Edição e comentários de Santiago Sebastián. Tradução de Pilar Pedraza. Madri, Es: Akal, 1985.

ALMEIDA, Isabel. “Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermons”. In: GOMES, Luis. **Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics**, Librairie Droz, 2009, pp. 65–88.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

JARDIM, Luiz; LEVY, Hannah. **Pintura e escultura I**. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978.

KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.

LEITE, Serafim Soares. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo, 2004.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602-1603.

ROSSO del Brenna Giovanna. ““Esta terra é nossa empresa”. Parole e immagini nelle fonti gesuitiche sul Brasile coloniale”. In: **Studi di storia delle arti**, numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Società arti grafiche e pubblicità/Sagep, Genova, 2003, pp.129-136.

INSOLERA, Lydia Salviucci. **L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro**. Gregorian Biblical BookShop, 2004.

Artigo enviado em: 20/02/20

Artigo aprovado em: 24/07/20



A representabilidade da estigmatização de São Francisco nas Ordens Terceiras Franciscanas | Renata da Silva Palheiros¹

Resumo: A vida de São Francisco de Assis foi representada pela arte de diversas formas através dos séculos, e teve destaque na imaginária luso-brasileira do período colonial. Dentre as diversas representações do santo, uma das devoções mais populares ainda hoje no mundo, algumas se destacaram ocupando os retábulos-mores das igrejas conventuais e das Ordens Terceiras. A lenda franciscana que traça um relato em paralelo à vida de Jesus Cristo, tem seu ápice e passagem mais famosa em “*Impressio Sacrorum Stigmatum in corpore sancti Francisci*”, ou n^o “A estigmatização de São Francisco”, o momento em que, durante uma visão no monte Alverne, Francisco recebe as chagas de Cristo em seu próprio corpo, como um semelhante na fé e na dor. Este trabalho pretende analisar as diversas representações artísticas desde o século XIII, dessa passagem da vida do santo italiano, e como, num crescente dramático, ela culminou até a iconografia do Cristo Seráfico, figura tão singular e emblemática nas igrejas terceiras franciscanas.

Palavras-chave: Iconografia, São Francisco, História da Arte, Ordem Terceira, Estigmatização

Abstract: The life of St. Francis of Assisi has been represented by art in many ways throughout the centuries, and has been featured in the Luso-Brazilian devotional sculptures of the colonial period. Among the various representations of the saint, one of the most popular devotions still today in the world, some stood out occupying the altarpieces of the conventual churches and the Third Orders. The Franciscan legend that draws a story in parallel to the life of Jesus Christ has its apex and most famous passage in “*Impressio Sacrorum Stigmatum in Corpore Sancti Francisci*” or “The Stigmatization of St. Francis”, the moment when, during a vision on Mount Alverne, Francis receives the wounds of Christ in his own body, as one similar in faith and pain. This work aims to analyze the various artistic representations since the thirteenth century, of this passage from the life of the Italian saint, and how, in a dramatic crescent, it culminated until the iconography of the Seraphic Christ, so singular and emblematic figure in the Third Franciscan churches.

Keyword: Iconography, Saint Francis, History of Art, Third Order, Stigmatization

¹ Mestranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro Pós-graduada em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro repalheiros@yahoo.com.br



Introdução: os franciscanos no Brasil Colonial

Um dos santos mais populares do período medieval aos dias atuais, São Francisco de Assis possui sua história retratada em milhares de telas, afrescos, retábulos, imagens devocionais, gravuras, entre outros. Algumas dessas passagens tornaram-se iconografias de referência e ganharam destaque nas igrejas do período colonial no Brasil e são objeto de estudo da dissertação de mestrado em desenvolvimento. Este artigo é parte desse trabalho e irá focar especificamente na passagem da estigmatização de São Francisco e nas igrejas dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

O estabelecimento oficial dos franciscanos no Brasil se deu com a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, em Olinda, no ano de 1584, mediante solicitação de Jorge Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco², tornando-se um braço da Província Portuguesa de Santo Antônio dos Currais. No ano seguinte, com a vinda dos responsáveis à Colônia, dá-se início à criação do Convento de Nossa Senhora das Neves de Olinda, o primeiro marco de construção franciscana em solo brasileiro. A criação da Custódia foi o ato necessário para o franciscanismo ganhar terreno e expandir-se, consideravelmente, em cem anos. A partir dela, conventos foram sendo criados, como mostra o quadro abaixo:

² “Jorge Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, conseguiu junto ao Geral da Ordem de São Francisco a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, em carta patente de 13 de março de 1584, confirmada pelo alvará régio de 29 de maio do mesmo ano. Em 27 de novembro 1586, o reconhecimento da nova custódia foi publicado no Bula Papal *Piis Fidelium votis*, de Xisto V, tornando extensivo a todo território colonial o favor concedido ao donatário” (CARVALHO, 2011, p. 39).



Custódia de Santo Antônio do Brasil (1584)	
1585 – Olinda (*)	1630 – Sirinhaém (*)
1587 – Salvador (*)	1650 – Cairu (*)
1588 – Igarapé (*)	1658 – Paraguaçu
1589/90 – João Pessoa (*)	1660 – Penedo (*)
1606 – Recife (*)	1660 – Marechal Deodoro (*)
1608 – Ipojuca	1693 – São Cristóvão (*)
1618/29 – São Francisco do Conde (*)	
Custódia da Imaculada Conceição (1659)	
1590 – Vila Velha (*)	1657 – Ilha de São Sebastião (*)
1595 – Vitória (*)	1660 – Macacu (Itaboraí) (*)
1608 – Rio de Janeiro (*)	1673 – Taubaté (*)
1639/40 – Santos (*)	1687 – Cabo Frio (*)
1640 – São Paulo (*)	1690 – Itu (*)
1652 – Angra dos Reis (*)	1705 – Ilha do Bom Jesus
1654/55 – Itanhaém	
(*) onde existe ou existiu uma capela ou igreja de Ordem Terceira	

Tabela 1: Igrejas da Ordem Primeira franciscanas e seu ano de fundação - Fonte: CARVALHO, RIBEIRO, SILVA, 2011, p.40-41.

Essa vasta expansão ia de encontro não apenas aos interesses da Ordem, mas aos políticos vigentes. Os franciscanos foram fundamentais na colonização portuguesa, seja através da catequização, seja no desenvolvimento urbano. “Colégios, conventos e mosteiros significavam não apenas centros de escolaridade e catequese, mas também de milícia religiosa, proteção territorial e desenvolvimento urbano” (*Ibid*, p. 36). Em 1675, a Custódia tornou-se Província de Santo Antônio, e sendo a sede do governo em Salvador, achou-se por bem transferir também a sede da Província.

Os terceiros franciscanos acompanharam a fundação da Ordem Primeira em Olinda, tendo como primeira irmã a viúva Maria Rosa, que financiou a construção da primeira capela, dedicada a São Roque, junto à Igreja de Nossa Senhora das Neves, em 1585.

Acompanhando o desenvolvimento econômico das regiões, primeiro, o ciclo do açúcar no Nordeste, e depois, o do ouro no Sudeste, os terceiros se beneficiaram das riquezas que circulavam e, assim como



os conventos, as ordens foram sendo fundadas pela colônia, como pode-se observar na tabela anterior.

São características das ordens terceiras estarem ligadas às igrejas ou mesmo aos conventos das ordens primeiras. Muitas delas começaram como capelas dentro ou perpendiculares às igrejas principais. Com o crescimento dos membros nas ordens, a tendência era a capela não comportar todos os fiéis nas cerimônias, o que gerava a necessidade de uma igreja própria (localizada paralelamente à edificação da ordem primeira, em terreno doado por esta, e de menores dimensões), um cemitério, sala de consistório, biblioteca, entre outros aposentos. As ordens terceiras se valiam do *status* adquirido para atrair novos adeptos que possuísem boa fortuna para contribuir com a igreja, e assim, acumular patrimônio. Estas somas viriam a influir na decoração interna destes templos, cada vez mais ostensiva.

As igrejas na colônia procuravam estar em sintonia com as tendências europeias, investindo na decoração de sua talha com artistas portugueses, importando imagens para compor seus retábulos e, em alguns casos, refazendo todo o interior da igreja para entrar em conformidade com o gosto do momento. Esses investimentos destacavam a igreja no círculo social, atraía novos membros e consolidava influência política. Ao analisar as igrejas da Ordem Terceira entre os séculos XVII e XIX nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, constatou-se um predomínio de determinados temas iconográficos em seus retábulos-mores, como visto no quadro abaixo, destacando a grande importância do tema da estigmatização de São Francisco. Uma imagem que representa não apenas uma das passagens mais importantes, se não a mais importante, da vida do santo de Assis, mas que também possui grande força dramática e efeito sobre os fiéis.



Tema/atributos	Ordem Terceira
Estigmatização (São Francisco e o Cristo Seráfico)	7
São Francisco com cruz e caveira	3
São Francisco com cruz e livro	1
São Francisco com cruz	1

Tabela 2: Presença das diferentes iconografias de São Francisco nas igrejas do sudeste.

Para compreender o desenvolvimento dessa iconografia que se mostra a mais importante para os terceiros do período analisado, este artigo irá buscar a construção dessa força iconográfica dramática e destacar a relevância da estigmatização de São Francisco nas igrejas das Ordens Terceiras franciscanas.

421

1. A Estigmatização de São Francisco

1.1 A história

A Estigmatização de São Francisco é a passagem da vida do santo de Assis quando, em retiro no Monte Alverne, São Francisco tem a visão de um ser alado, com três pares de asas, e este lhe imprime as chagas de Cristo nas mãos, nos pés e no flanco direito. Após o episódio, Francisco passa a maior parte do tempo recluso. Sempre um homem fisicamente doente, sua dor aumenta com as chagas, que faz questão de esconder, sendo do conhecimento apenas dos mais próximos (LE GOFF, 2011, p.89).

Quando o frei Tomás de Celano, seu contemporâneo, escreve sua primeira biografia chamada *Prima Vita*, faz uma descrição pré-iconográfica, sem dar a significação de Jesus Cristo à



visão de Francisco, citando apenas a visão de um Serafim crucificado. Sua descrição é a mesma descrita em Isaías, da seguinte forma: “Os serafins estavam diante dele, cada um com seis asas; com duas asas cobriam o rosto, com duas asas cobriam o corpo, com duas asas voavam.” (Isaías, 6:2, Bíblia Sagrada, 1987, p. 894)”. A igreja, através do papa Gregório IX, canoniza o *Pobrezinho de Assis*, apenas dois anos após sua morte. Mas, apesar dos inúmeros milagres, a igreja precisava da força da imagem das chagas, que igualaria Francisco à Cristo, para reforçar a imagem do santo:

Em mais de mil anos de história cristã, jamais se verificara que alguém trouxesse no corpo os sinais da Paixão de Cristo. Era natural que esse prodígio encontrasse muitas resistências e dificuldades para ser aceito na comunidade cristã, a tal ponto que Gregório IX precisou promulgar duas encíclicas para convidar todos os fiéis a acreditarem nesse milagre excepcional que, em última análise, unia estreitamente Francisco a Cristo, por meio dos sofrimentos de sua Paixão (MORELLO, PAPETTI, 2018, p. 20).

Para a historiadora italiana Chiara Frugoni (1993) esse foi um artifício utilizado por Boaventura, seu segundo biógrafo, para enfatizar as chagas como recebidas de Cristo, associado diretamente à sua visão. Já no relato de Celano e no pergaminho escrito por Frei Leone, a aquisição das chagas é um fenômeno dissociado, posterior à visão do homem-serafim, como manifestações do sofrimento interno de Francisco (1995, p.128-135).

São então recolhidos os exemplares da obra de Celano e em 1266 é instituída uma nova biografia oficial, a *Legenda Maior* de São Boaventura. Esta obra traria uma visão mais romantizada do santo, a inclusão definitiva do Cristo Seráfico visto por Francisco, e resolveria uma série de outras questões políticas que afligiam a Ordem naquele período.

A iconografia de São Francisco recebendo as chagas em penitência a Cristo torna-se símbolo dos terceiros, ordem fundada pelo próprio Francisco em 1221, nomeando diversas instituições e



tornando-se uma das passagens mais significativas da vida do santo de Assis (Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência). Essa iconografia do período medieval floresce no período barroco. Na atualidade, essa não é a visão do santo popularizada no Brasil, que tem para si e perpetua a iconografia do Francisco com a pomba ou entre animais, o Francisco pobre e humilde que auxilia os necessitados e enfermos, a imagem do homem bondoso sempre pronto a estender a mão para quem precisa e, especialmente, interceder pelos animais. Esse contraste entre as duas imagens do santo cria entre os fiéis ou apenas visitantes das igrejas, um grande enigma, do que seria essa imagem de um Cristo alado.

423

1.2 Criando uma iconografia

A primeira obra que se tem conhecimento que registra a passagem da estigmatização em pintura é do pintor italiano Bonaventura Berlinghieri (1210-1287), *São Francisco e seis histórias de sua vida* (1235, retábulo da Igreja São Francisco de Pescia, Pistoia), que traz a imagem do ser alado apenas como o rosto, mãos e pés com chagas aparentes. O corpo é totalmente coberto pelas asas vermelhas, tal qual a descrição vista em Isaías 6:2.

Giotto di Bondone (1267-1337), o grande nome a ser reverenciado em Florença no final do século XIII, inclui as noções de volumetria à pintura, seja das pessoas, seja da arquitetura e do ambiente cenográfico. A pintura italiana dava sinal de que começava a se desprender de Constantinopla e olhar mais para a própria Europa em busca de inspiração nas catedrais



góticas (GOMBRICH, 2012, p.198). Giotto atualiza a iconografia franciscana que virá a ser reproduzida incansavelmente pelos pintores posteriores. Ele insere a mudança no olhar de Francisco, no Cristo com o peito exposto, adiciona as linhas, ou raios, que conectam as chagas de Cristo à Francisco: *São Francisco de Assis recebendo os estigmas* (c.1295-1300, retábulo 3,13 x 1,63 m, Louvre (desde 1813), original da Igreja de São Francisco, Pisa). O Cristo Seráfico tem um grande destaque na cena, o uso das linhas faz com que o olhar percorra a pintura transversalmente. Teria sido Giotto também o primeiro a inserir na cena da estigmatização a figura do frei Leone, fiel companheiro de Francisco, em um trabalho realizado na sequência, os afrescos da Basílica Superior de Assis (1296-1304).

Tiziano Vecellio (c.1488-1576), por sua vez, rompe totalmente com a iconografia em voga desde Giotto e apresenta Cristo sem a cruz e sem asas em *San Francesco riceve le stimmate* (c.1560, óleo sobre tela, 298 x 177 cm, Capela São Francisco, Ascoli, Piceno. Pinacoteca Civica), e coloca uma cruz em chamas pictórica, translúcida, entre as nuvens. No entanto, mantém os raios de ligação entre as duas personagens, mantendo a caracterização da passagem. Mas é o pintor italiano, que se desenvolveu na escola espanhola, Vicente Carducho (c.1576-1638) quem rompe a barreira física e coloca Francisco e Cristo frente a frente, no mesmo plano. Em *Estigmatización de san Francisco* (1604, óleo sobre tela, 160 x 120 cm, Hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís, Madrid) ambos estão de perfil, Francisco flutua e suas mãos estão espalmadas na direção das de Cristo. As asas vermelhas estão abertas expondo todo o corpo de Cristo. Frei Leone está no solo, ao fundo, entre as duas figuras principais, frisando o ato de flutuar de Francisco.

Outro marco está na obra do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), *Stigmatizzazione di S. Francesco* (1616, Wallraf-Richartz Museum, Colonia), onde Cristo e Francisco estão na



mesma proporção, no mesmo plano, ainda que o primeiro flutue. Cristo não está distante no céu, está bem diante de Francisco, e o reflexo de sua luz ilumina o rosto do santo. Os pés do Cristo são translúcidos. Outra quebra é a representação de Cristo em $\frac{3}{4}$, quase de costas, de modo que se vê o verso da cruz. As asas brancas envolvem a cintura do Cristo. A composição da cena começa a se assemelhar ao que se verá nos conjuntos escultóricos.

Em todas essas obras elencadas acima, existe pelo menos um elemento que caracteriza a passagem da estigmatização. Apenas Francisco ajoelhado diante do crucifixo deve ser interpretado como outra iconografia. A estigmatização precisa ser caracterizada pela presença do ser alado com as asas seráficas, ou na ausência destas, os raios de conexão introduzidos por Giotto tão didáticos, explicitam que é o momento da transferência das chagas.

Embora o caminho feito através da pintura seja de mais fácil identificação autoral, o mesmo não se dá com a imaginária. Ao contrário das pinturas de cavalete, a escultura carece de assinaturas, o que dificulta a atribuição de autoria, como destacam Manrique (1995, p.103) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que defende a importância de mais estudos sobre imaginária em conjunto com Portugal para suprir as informações incipientes sobre o assunto (1995, p. 298).

1.3 A estigmatização nas igrejas coloniais

A passagem da estigmatização ganha fortíssima e profícua representação em solo italiano, mas também se estende por outros países europeus até chegar à



América colonial. Na região de Flandres e Alemanha encontram-se muitos registros significativos, nos quais se incluem os trabalhos de Rubens. Da Espanha de Carducho, Sebastián López de Arteaga leva ao México a passagem da estigmatização, indo ocupar além de retábulos a fachada da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Tancoyol. As Ilhas Canárias também têm representação em imagem, atribuída a José de Arce. Em Portugal, encontramos a estigmatização retratada em pintura de retábulo em Évora, até o belíssimo conjunto escultórico processional de Manuel Dias, *o Pai dos Cristos*, na Real e Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento de Mafra.

Retábulos, telas, imaginária, azulejos, altos-relevos, lunetas, fachadas, em todos os suportes e locais é identificada a passagem da estigmatização. No entanto, em sua maioria, além a representação clássica, com foco maior na figura de São Francisco, e o Cristo Seráfico em menor proporção simulando uma “profundidade” e distanciamento. No entanto, nos retábulos que serão elencados a seguir, o que se traduz é uma referência muito mais próxima aos trabalhos que já comentamos de Rubens e Carducho, onde Francisco e Cristo estão próximos um do outro.

De Recife ao Rio de Janeiro, a estigmatização se mostra presente nas igrejas dos terceiros, quando não nos retábulos, na fachada, ou na decoração interior. Estudaremos em pormenor os três exemplares de maior significação na região sudeste, no Rio de Janeiro, São Paulo e São João del Rei, em Minas Gerais, onde a imagem do Cristo Seráfico ganha destaque na composição do conjunto.

1.3.1 Rio de Janeiro

Com a transferência da capital da Colônia de Salvador para o Rio de Janeiro no século XVIII, o Rio tornou-se o principal escoador de ouro trazido das Gerais, ganhou importância política e



cultural. A igreja dos terceiros franciscanos situada ao lado do Convento de Santo Antônio era uma importante instituição social, tendo sob sua gerência um hospital em região central, no Largo da Carioca³. Há que se considerar o importante papel que exerceu sobre as demais ordens, no próprio estado do Rio de Janeiro, e nas cercanias.

A estigmatização de São Francisco pode ser encontrada em dois conjuntos escultóricos na igreja da capital, o que ocupa o retábulo-mor e outro feito para a Procissão das Cinzas. As igrejas de Cabo Frio e Angra dos Reis também trazem a representação da estigmatização em seus retábulos-mores.

427 **Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, RJ (1657-1733)**

O retábulo da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro (figura 1) é considerado uma das mais importantes representações do estilo barroco no Brasil, sendo a mais completa a representar o estilo joanino. A obra em questão tem função retabular e apresenta excelente estado de conservação, tendo sido restaurada entre 1999 e 2003. Foi executada por Manuel de Brito, um dos mais renomados entalhadores portugueses do período colonial, contratado pela rica Ordem Terceira em 1726. Após a execução do retábulo, foi novamente contratado em 1732 para realizar a talha do púlpito, da

Figura 1: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. (foto da autora, 2015)



³ Hoje o Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência atua no bairro da Tijuca e o prédio original foi demolido.



nave (exceto os altares laterais) e do coro, todas em madeira coberta por folhas de ouro.

Tal qual na Europa, a talha empregada na ordem terceira carioca é, ainda hoje, referência de um dos mais primorosos trabalhos do período, exercendo influência sobre as demais igrejas e exportando seus talentosos escultores para as Minas Gerais. Esse costume decorativo advindo de Flandres e da Alemanha, passou pela Espanha e Portugal até chegar ao Brasil (BAZIN, 1983, p.256).

O conjunto escultórico que completa o retábulo trata-se de São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico. Ao contrário das pinturas medievais que apresentavam um São Francisco em destaque com as chagas e o Cristo Seráfico no canto superior direito (ou esquerdo) em menor destaque, o conjunto escultórico que se encontra no altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência inverte essa ordem, apresentando o santo de costas ao público, de maneira simples, e colocando em evidência o Cristo alado, dramático, com um movimentado *perizonium*, no centro do altar, à vista de todos. A igreja possui um segundo conjunto escultórico dessa passagem que se encontra no acervo do Museu Sacro Franciscano e era utilizada na famosa Procissão das Cinzas no período colonial.

A imagem do Cristo “veste” as asas na cor branca, e não vermelha como pediria a iconografia clássica. Esse artifício foi utilizado por alguns pintores já elencados neste trabalho. A cor, além de transmitir paz e dar um aspecto sublime ao Cristo tão flagelado, tem efeito contrastante com o fundo dourado, efeito esse que seria prejudicado pelo emprego da cor vermelha. Francisco está de joelhos no altar do camarim, que representaria o próprio Monte Alverne, com os braços para baixo, submisso à figura à sua frente. O teor dramático do conjunto é um exemplo do período da Contrarreforma, de total persuasão sobre o fiel.



1.3.2 Minas Gerais

Minas Gerais possui um cenário atípico do restante do país, pois lá as ordens conventuais foram proibidas de se estabelecer; por isso, ao contrário do restante da colônia em que as ordens terceiras surgem em paralelo ou dentro das ordens primeiras em capelas, aqui as igrejas dos leigos já eram erguidas independentes e consistentes, pequenas joias moldadas pela talha. Com maior liberdade, as ordens terceiras cresceram em número e diversificação de estilos. Os franciscanos se destacaram ao lado dos carmelitas nas principais cidades mineiras. A representação da estigmatização pode ser encontrada na fachada da igreja de Ouro Preto, no retábulo-mor de Mariana, e em São João del-Rei ganha seu maior destaque.

429

Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei, MG (1774-1809)

A igreja mineira traz a iconografia da estigmatização tanto em sua fachada quanto no retábulo-mor (figura 2). Na fachada, com risco original de Aleijadinho, com mudanças e execução de Lima Cerqueira, encontra-se: “o motivo central do óculo e da cimalha em curva acima desta, a ideia [de Aleijadinho] de inserir no frontão a cena de São Francisco recebendo os estigmas e detalhes como o ornato circular na base das torres (OLIVEIRA; SANTOS FILHO, 2010, p.137)”. A fachada de São João del-Rei tem a cena da estigmatização em sua composição clássica dando ênfase a Francisco, enquanto o Cristo está distante conectado pelas linhas, tendo as nuvens com querubins ao fundo. Essa composição se inverte no retábulo-mor,





com Luiz Pinheiro de Souza e Antônio Martins responsáveis pela execução, alterando o projeto inicial de Aleijadinho, o conjunto escultórico possui a imagem de São Francisco ajoelhado, com os braços erguidos para o alto, com fitas que o conectam à imagem do Cristo Seráfico com asas douradas, onde este é o protagonista.

A força iconológica desse conjunto escultórico superou os dramáticos dogmas barrocos para encontrar-se também no berço rococó, definido por Myriam Ribeiro como um estilo maleável capaz de coexistir com o barroco (OLIVEIRA, 2003). Ao contrário da igreja carioca em que predomina a talha dourada, aqui a igreja segue o estilo rococó com seu fundo branco e ornatos em dourado. O conjunto fica deslocado ao fundo do camarim com Francisco e Cristo no último degrau, deixando a figura do Cristo mais na penumbra. É nesse contexto que as asas douradas se destacam e chamam a atenção para a cena que ali se representa.

1.3.3 São Paulo

Ao contrário do estado mineiro em que os registros das igrejas coloniais permanecem disponíveis *in loco*, São Paulo manteve muito pouco de suas igrejas do período colonial. Mas esses exemplares remanescentes estão bem preservados. Das igrejas terceiras franciscanas, duas trazem a representação da estigmatização em seus retábulos-mores, São Francisco das Chagas em Santos e São Paulo.

Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, São Paulo, SP (1787)

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em São Paulo surgiu, tal qual a carioca, a partir de uma capela integrada à igreja da ordem primeira, ambas dedicadas à Nossa Senhora da Conceição. No entanto, seu desenvolvimento se deu de modo distinto. Enquanto a capela do Rio de Janeiro se mantém ainda hoje como parte da Igreja de Santo Antônio, em São Paulo optou-se por



construir a igreja em forma de cruz, fechando a conexão com a ordem primeira. Com isso, a capela foi apenas recuada para o outro lado do braço da cruz. Para a capela-mor foi construído um novo retábulo (figura 3), composto pelo conjunto escultórico da estigmatização de São Francisco.

O exemplar paulista, dos três analisados, é o único que apresenta o Cristo com as asas vermelhas de serafim, guardando o dourado apenas para os raios do esplendor. Já dentro da estética rococó, o conjunto traz seus personagens com fisionomia mais serena, deixando a dramaticidade entregue apenas à plasticidade artística.

432

Outras duas imagens dessa passagem são encontradas na igreja: a primeira, sob o arco cruzeiro, consiste numa tela com inusitada representação com a cruz de Cristo de costas para o fiel, tendo todo o foco na imagem de Francisco; a segunda encontra-se sobre a porta da capela mortuária, um misto de pintura mural com escaiola, com uma representação mais tradicional de Francisco e o Cristo Seráfico.

É interessante notar a importância da cena da estigmatização para essas ordens quando, além da presença máxima no retábulo-mor, ainda são encontrados outros exemplares, sejam nas fachadas, em pinturas ou mesmo em réplicas para imagens processionais. Outro fato relevante é que os três exemplares eram de importantes igrejas de sua época e local, reunindo grandes nomes da sociedade entre os seus irmãos, demonstrando o grande poder político-econômico que essas ordens tinham naquele período.



Figura 3: Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, São Paulo. (foto da autora, 2019)



Considerações finais

Os três conjuntos escultóricos selecionados para este trabalho aparentam uma unidade temática, mas quando analisados em pormenor, se mostram distintos uns dos outros, mas são os detalhes que os diferenciam, como a cor e posicionamento das asas, o posicionamento dos braços de Francisco e a distância entre ambos os personagens.

Dentre os destaques, a cor empregada nas asas é o que mais se sobressai. No Rio de Janeiro, o branco das asas, além de leveza e pureza, cria contraste com o nicho dourado profusamente ornamentado do retábulo. O dourado de São João del-Rei ilumina o Cristo dando-lhe maior destaque no retábulo rococó. Dos três, o Cristo da igreja de São Paulo é o único que mantém as asas vermelhas que remetem ao sentido de Serafim, do hebraico *Saraf*, que significa queimar, incendiar. Mas todos possuem em si o DNA da dramaticidade cenográfica. Do ponto de vista da composição, todas apresentam mesma disposição geral, com pequena alteração no Rio de Janeiro pela distância entre os personagens, e as expressões de São Francisco através dos braços, distinta nas três imagens.

O historiador português Vitor Serrão elenca cinco tendências da pintura barroca portuguesa e entre elas está o parâmetro *pintar com clareza*: o discurso da Contrarreforma, quando a pintura torna-se o veículo da propaganda da Igreja, principalmente nas ações missionárias pelo mundo. Pintura essa que era a fonte de inspiração de muitos artistas da imaginária, advindas de outros países europeus, como os modelos de Rubens; o tratado de pintura de Vicente Carducho influenciando escultores como Pedro Coelho e Manuel Álvares; e por fim, os artistas bolsistas de Dom João V que iam à Itália se inspirar e aprender com os mestres italianos, além daqueles importados por Portugal para trabalhar em Mafra



(SERRÃO, 2003). Ramón Gutiérrez reforça a importância das gravuras de origem francesa e alemã na difusão do rococó no desenvolvimento da arte luso-brasileira (1995, p. 77), e assim também o afirma Jorge Manrique: “Los escultores, (...) no tenían modelos a mano. Usaban grabados sobre pinturas, tanto para relieves como para esculturas⁴ (1995, p. 109)”. Há ainda que se destacar a “imensa profusão de esculturas de várias formas, importadas de Roma na primeira metade do reinado de D. João V (SMITH, 1963 p.96)”.

Outro ponto importante destacado por Gutiérrez é a existência de diversas manifestações temáticas e iconográficas de origem medieval na América no período colonial, como um resgate do medieval de manifestações há muito adormecidas na Europa (1995, p.76). Teria a iconografia do Cristo Seráfico sido implantada com êxito no Brasil como fruto dessa retomada? Maria Concepción Sáinz aponta que as influências advinham de fora, mas a diversidade de dentro, o que justificaria, por exemplo, uma possível influência do conjunto escultórico da Penitência carioca sobre as demais igrejas pelo Brasil, com maior incidência nos estados do Rio de Janeiro e das Minas Gerais (1995, 83).

A iconografia da representação da estigmatização de São Francisco que se modificou conforme o passar do tempo, principalmente fora da Itália onde surgiu, nas escolas espanhola e flamenga, no século XVII, culminando em gravuras que se

⁴ “Os escultores não tinham modelos disponíveis à mão. Usavam gravuras de pinturas, tanto para os relevos como para esculturas (MANRIQUE, 1995, p. 109, tradução nossa)”.



aproximam sobremaneira à imagem encontrada nos retábulos dos terceiros franciscanos, demonstrando a modificação que a iconografia em si sofreu.

O viés político-religioso que interfere na arte advém da história da Ordem Franciscana e seus dogmas, na sua própria origem italiana, em que a ordem terceira já nasce sob a égide da penitência. Segundo Edmilson Soares dos Anjos, irmão da Ordem Terceira de São Paulo, “A nossa vida presente nós a devemos viver aos pés de Jesus crucificado como São Francisco” (entrevista concedida à autora em fevereiro/2019). A passagem do recebimento das chagas é o momento máximo da vida de Francisco, o momento em que se iguala a Cristo, o momento a partir do qual fará seu caminho penitente sob a maior dor física que sentira até então, e o fará em silêncio, até o momento de sua morte, quando encontrará Cristo. A pesquisadora Isabelle Nogueira, por outro lado, propõe a escolha dessa iconografia pela igreja como símbolo de força e poder de persuasão sobre a população, principalmente sobre os negros e mestiços, que não tinham acesso à igreja, mas que tinham contato com a Procissão das Cinzas (2013, p.21). Os italianos Morello e Papetti reforçam a força política da imagem: “O caráter excepcional do milagre (...) é representado também como forma de destacar a superioridade de seu fundador em comparação aos de outras” (2018, p. 27).

Logo, defende-se aqui que as raízes político-religiosas das ordens terceiras franciscanas, a partir de uma linha artística desenvolvida ao longo de cinco séculos, a saber, do XIII ao XVIII, colaboraram para se definir e corroborar essa iconografia da passagem da vida de São Francisco nas igrejas brasileiras.

As ordens se influenciaram mutuamente, de modo que o Cristo Seráfico ocupasse o retábulo-mor de suas igrejas, de Pernambuco ao Rio de Janeiro. A composição do conjunto



franciscano, numa leitura segundo os conceitos de Heinrich Wölfflin (2015), seria uma composição barroca, não apenas pelo uso de dramaticidade, mas no uso do *claro-escuro*, onde Cristo está sob a *luz* recebendo toda a atenção do observador, enquanto Francisco está na *obscuridade*, visível, mas não no foco da cena, embora seja parte intrínseca dela. Ao fazer isso, o papel exercido por Francisco poderia ser ocupado pelo fiel, dando ao Cristo papel central na cena, em oposição à representação clássica.

Bibliografia

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, vol 1.** Rio de Janeiro: Record, 1956.

BÍBLIA *Sagrada*. Aparecida: Editora Santuário, 1987.

BONNET, Márcia. **A representação do Cristo Seráfico na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.** Revista VARIA HISTORIA. Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p.433-444, jul/dez 2008.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de; RIBEIRO, Rosa Maria Costa; SILVA, Cesar Augusto Tovar. **Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Artway, Artepávilla, 2011.

FRUGONI, Chiara. **Francesco e l'invenzione delle stimmate.** Turim: Giulio Einaudi Editore, 1993.

_____. *Vita di un uomo. Francesco d'Assisi.* Turim: Giulio Einaudi Editore, 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord). **Pintura, escultura y artes útiles en Iberomaérica, 1500-1825.** Madri: Ediciones Cátedra, 1995.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.



MANRIQUE, Jorge Alberto. **Problemas y enfoques em el estudio de la cultura novohispana.** In GUTIÉRREZ, Ramón (coord). Pintura, escultura y artes útiles en Iberomaérica, 1500-1825. Madri: Ediciones Cátedra, 1995, p.101-112.

MORELLO, Giovanni; PAPETTI, Stefano. **São Francisco na arte de mestres italianos.** São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.

NOGUEIRA, Isabelle. **Do altar dourado à cidade negra: breve estudo sobre as funções da representação da Estigmatização de São Francisco de Assis na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro.** (Monografia de Pós-graduação em História da Arte Sacra). Rio de Janeiro: FSB RJ, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **La pintura y la escultura em Brasil.** In GUTIÉRREZ, Ramón (coord). Pintura, escultura y artes útiles en Iberomaérica, 1500-1825. Madri: Ediciones Cátedra, 1995, p.283-304.

437

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes.** Brasília: Iphan / Programa Monumenta, 2010.

PANOFKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

RÉAU, Louis. **Iconografía de los santos – de la A a la F** In Iconografía del arte cristiano. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

SÁINZ, Maria Concepción. **Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana.** In GUTIÉRREZ, Ramón (coord). Pintura, escultura y artes útiles en Iberomaérica, 1500-1825. Madri: Ediciones Cátedra, 1995, p.83-100.

SERRÃO, Vitor. **História da Arte em Portugal – O Barroco.** Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SMITH, Robert C. **A talha em Portugal.** Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

Artigo enviado em: 30/12/19

Artigo aprovado em: 11/06/20

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.



Análise do Conjunto Dourado de Paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar | *Filipe dos Santos Mariano*¹

Resumo: A partir da ausência de pesquisas e análises sobre a arte têxtil, mais precisamente relacionadas à Arte Sacra, à paramentaria, pretendemos buscar possibilidades de abordagens históricas e artísticas a esse tipo de objeto de estudo. O presente artigo é fruto da comunicação “Análise do conjunto de paramentos dourados da Catedral de Nossa Senhora do Pilar”, realizada no EHAP – UFSJ, no dia 22 de agosto de 2019. O objeto de estudo foi abordado no Trabalho de Conclusão de Curso, de mesmo nome, sob orientação da Prof^a Dr^a Letícia Martins de Andrade. Trata-se de uma coleção de alfaias pertencentes à igreja do Pilar, de São João del-Rei – MG. Iniciaremos com uma apresentação da história dos paramentos na Igreja Católica - destacando-se seus significados e utilização - e a análise das técnicas empregadas na construção e estrutura artística das peças. Descreveremos as dificuldades técnicas encontradas na busca de informações sobre o objeto, devido à ausência de documentação sobre sua aquisição. Por fim, iremos expor como a história da Igreja e a iconografia santoral puderam nos conduzir às proposições sobre nosso conjunto de paramentos.

Palavras-Chave: paramentos, arte sacra, iconografia, Igreja Católica.

¹ Graduado em História - UFSJ



História

No livro *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*, Luís de Melo Alvarenga (1994, p.100), relata que em 5 de fevereiro de 1882, o Visconde de Ibituruna doou um conjunto de alfaias à Irmandade do Santíssimo Sacramento. O valor pago pela coleção era superior a dez contos de réis, valor muito expressivo à época. O visconde afirmava: “feitos em Portugal há mais de um século... nenhuma igreja desse Império possui tão ricos e sobretudo de tanto valor, atendendo-se ao tempo em que foram feitos”. Foram usados, pela primeira vez, em 23 de fevereiro de 1882. Infelizmente não se sabe o paradeiro da carta de doação que fora dirigida ao então pároco da igreja matriz do Pilar. A única referência é a citação de Luís Alvarenga.

439

O doador foi um importante político do século XIX. João Baptista dos Santos, o Visconde de Ibituruna, nasceu em São João del-Rei em 1828. Teve sua ascensão política junto à Família Imperial, recebendo o título de barão e posteriormente de visconde em 1889. No mesmo ano, exerceu o governo como presidente da Província de Minas Gerais, sendo o último antes da Proclamação da República. A relação com sua cidade natal foi marcada por grandes doações. Em 1884 doou um harmônio para auxiliar o canto litúrgico da matriz (ALVARENGA, p.101).

Segundo relatos orais de membros da paróquia, os paramentos eram emprestados à Família Imperial para cerimônias de casamentos. Foram utilizados pela última vez na década de 50/60. Depois, foram guardados para controlar sua deterioração. Hoje está exposto com notoriedade entre as peças no Museu de Arte Sacra, em São João del-Rei.

A coleção é composta por uma Capa de Asperges, uma Casula, duas Dalmáticas, duas Estolas, três Manípulos, um Cíngulo, um Véu de cálice e uma Bolsa de corporal. É fato raro ter-se



conservado um conjunto amplo, com muitas peças, com tão expressiva ornamentação.

Origem das Vestes Litúrgicas

Nosso objeto de estudo tem uma longa evolução dentro da história litúrgica cristã. A origem do uso de paramentos na liturgia remete aos primeiros séculos. Joseph Jungmann (2009, p. 283) em *Missarum Sollemnia* explica a história das vestimentas destinadas ao culto católico. Até o fim da antiguidade cristã, o traje litúrgico era o mesmo utilizado pela sociedade civil, diferenciando apenas na ornamentação. Com o advento de mudanças na roupa civil, que se tornaram mais curtas, as vestes litúrgicas passaram a se diferenciar. O liturgista relata que as vestimentas sacras têm suas origens no vestuário festivo do fim da época imperial romana.

Exemplo: CASULA: Deriva da *Paenula*, que substituiu a Toga Romana no fim da época imperial.

Durante diferentes períodos da história da Igreja, buscou-se dar significados aos paramentos: nos séculos VIII-XII uma explicação moral; no século XII uma alegórica; e no século XIII, uma histórica. (REUS,1952, p.109)

- MORAL: se refere às virtudes que devem ornar o sacerdote. Ex: o manípulo seria o pesar e as lágrimas da penitência. A oração que acompanha a paramentação é a seguinte: *Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris; ut cum exsultatione recipiam mercedem laboris* (Fazei, Senhor, que mereça trazer o manípulo do pranto e da dor, para que receba com alegria a recompensa do meu trabalho)



- ALEGÓRICA: as vestes litúrgicas seriam armas do sacerdote em uma batalha espiritual. Ex: a casula torna-se o escudo do sacerdote.

- HISTÓRICA: liga os paramentos às vestes de Cristo em sua Paixão e Morte. Ex: a estola refere-se ao manto de púrpura ou à própria cruz.

Todavia, diferente do que foi no passado, as vestes litúrgicas se distanciaram da veste civil. A distinção da veste sacra para a civil passa a ser nítida.

O fato de que o sacerdote põe vestes não apenas melhores, mas especiais, alheias à vida civil, possivelmente destacada pela preciosidade do tecido e dos ornamentos, expressa que ele passa do mundo terrestre para um mundo superior do qual brilha uma faísca agora também em sua vestimenta. (JUNGMANN, 2009, p.286)

441

Liturgia Tridentina

Com o Concílio de Trento houve uma oficialização das rubricas que regem o culto. Analisando as peças de nosso conjunto - não apenas a arte do paramento, mas sobretudo a sua finalidade - percebemos que sua amplitude está voltada à liturgia Tridentina. Hoje, seguindo as atuais leis do culto católico, vemos que muitas dessas peças não seriam utilizadas durante a missa. Os manípulos, a capa de asperges e a bolsa de corporal já não são mais prescritos à missa.

Uma observação que devemos fazer é em relação ao sentido em que a missa era rezada: o *versus Deum*. O padre estaria de frente para o altar-mor e de costas para o povo. Sendo assim, os principais ornamentos dos paramentos estavam às costas do celebrante, à plena visão dos fiéis.



Outrora, até o fim da década de 60 – anterior à implementação das mudanças litúrgicas propostas pelo Concílio Vaticano II – as grandes solenidades eram celebradas com pompas. Havia uma hierarquia da classe da missa que era oficializada.

De modo geral, podemos descrever quatro “graus” de missas pré-conciliares: missa rezada, missa cantada, missa solene e missa pontifical. Havia também a Missa Papal. Pela presença das peças contidas no conjunto de alfaias, podemos afirmar que foram feitos para uma missa solene ou pontifical: o grau litúrgico mais solene.

442 A missa solene é destinada às maiores festas (ex: Páscoa, Semana Santa, Pentecoste, Corpus Christi, Natal, Padroeira da Paróquia e outras). Engloba os símbolos solenes que têm na missa cantada (velas, incenso, acólitos etc) e ainda contém suas peculiaridades. Não temos mais a presença de um único ministro ordenado, mas de até quatro: celebrante, diácono, subdiácono e, sendo uma presença facultativa, o presbítero assistente. Todos os ministros têm suas vestes próprias na liturgia. Todas as partes que são dirigidas aos fiéis em voz alta são cantadas em melodia gregoriana (dentro do canto chão também há a distinção dos graus de missa; para as missas solenes são destinadas as melodias mais melismáticas). No contexto musical de São João del-Rei, havia (ainda há) as orquestras que realizavam todas as partes que são próprias aos coros (ex: *Intróito*, *Kyrie*, *Glória*, *Gradual*, *Sequencia*, Antífona antes do Evangelho, *Credo*, *Ofertório*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Comúnio*). A missa torna-se a expressão solene da Igreja para memorar os grandes



acontecimentos da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos.

A explicação acima, sobre o ritual da missa, foi feita com o intuito de situarmos o cenário para o qual os paramentos foram confeccionados. Pela presença das peças contidas no conjunto podemos afirmar que foram feitos para uma missa solene.

Descrição

O conjunto tem uma unidade ornamental em suas peças. Alguns aspectos artísticos remetem a um mesmo estilo. São eles: o uso de motivos fitomórficos na decoração (o uso de figuras antropomórficas só será utilizado para representar o Cristo, a Virgem e os Santos); o emprego de fios dourados e prateados intercalados, entrelaçando-se; o dourado, presente no tecido base e também nos fios de ouro. A casula, as dalmáticas, a capa de asperge, o véu de cálice e a bolsa de corporal ganham um aspecto decorativo a mais: a presença de bordados em fios matizados. A iconografia cristã-católica é usada com muita minúcia nos bordados. O bordador, destinado à função de efetuar a carnção dos personagens, conseguiu imprimir seu conhecimento do naturalismo. As proporções e o cânon são respeitados. As figuras além de terem formas próximas ao naturalismo, possuem também expressão. Nos rostos é possível fazer uma leitura da cena retratada. Em consequência da nitidez dos traços (em algumas partes, a nitidez foi afetada pela deterioração do tempo), podemos identificar muitos santos (alguns pelos atributos outros pela fisionomia).

Para complementar a ornamentação, foram utilizadas franjas e borlas feitas a fio dourado. Pequenas lantejoulas feitas de metal e vidros coloridos também são aplicadas.

Para a identificação iconográfica dos bordados, recorreremos a dois “dicionários”: Iconografia Religiosa (LORÉDO, 2002) e Iconografia Cristã (CUNHA, 1993). Abaixo, iremos analisar algumas peças individualmente.



Figura 01: Casula (9 bordados)



Figura 02: Dalmáticas (22 bordados)



Dalmática 1 – lado traseiro

Dalmática 1 – lado frontal



Dalmática 2 – lado traseiro

Dalmática 2 – lado frontal



Figura 03: Bolsa de Corporal



445

Figura 04: Véu de Cálice

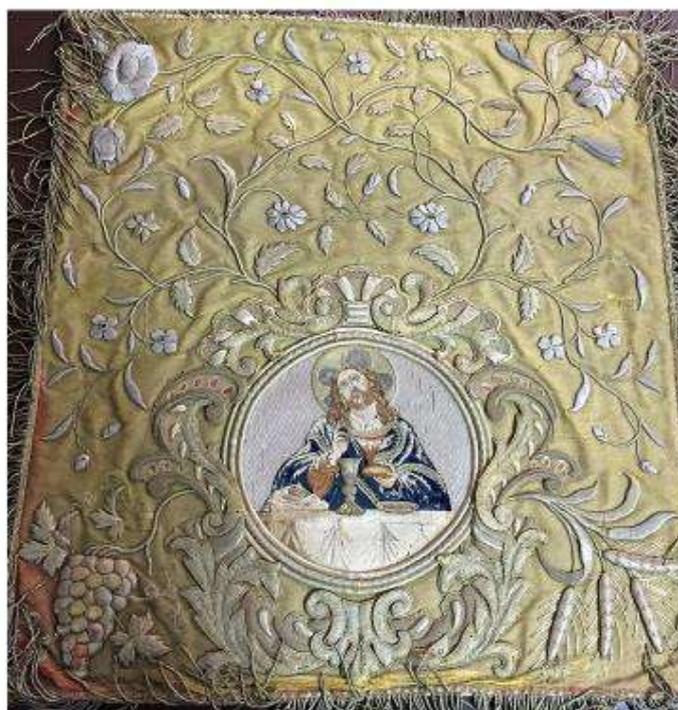




Figura 05: Capa de Asperges (8 bordados)



Figura 06: Estola





Figura 07: Cíngulo



Figura 08: Manípulo





Ornamentação

Figura 09: Pormenor do capuz da capa de asperges



448

Figura 10: Pormenor da ornamentação fitomórfica





Bordados: Iconografia Santoral

Analisaremos alguns bordados expondo suas características artísticas, históricas e também seus significados no catolicismo.

Apesar de ser uma arte complexa, o bordado mostra pormenores que podem ser comparados a pinturas. No alamar da capa, o artesão emoldura o clássico tema da iconografia cristã – *La Madonna col Bambino* – em uma elaborada edícula mistilínea em motivos fitomórficos, tendo como remate uma coroa. Ao centro, destaque-se o olhar sereno da Virgem ao ser abraçada pelo Menino; Maria retribui o singelo gesto de carinho ao encostar seu rosto ao de Jesus. O Menino abençoa com a mão direita em sinal de autoridade. O sentimento maternal expresso por Maria nos faz

Figura 11: Bordado da Virgem com o Menino localizado no alamar da Capa de Asperões





lembrar do trecho da oração da Salve Rainha: “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida e doçura esperança nossa salve!” A coroa da moldura nos lembra que a Virgem é Rainha; e seu doce olhar, que ela é a esperança para os que creem. Abaixo, vemos uma pintura do mesmo tema que pode ser utilizada como comparação ao tema do bordado.

A iconografia principal da Capa de Asperges está no capuz. Vale relembrar que todos os paramentos desse conjunto têm sua maior elaboração na parte detrás, devido à orientação em que a missa era celebrada – *versus Deum* – de costas para o povo, de frente para Deus. No capuz notamos a cena relatada por São João no Apocalipse: “E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça.” (Ap 12:1).

Maria é coroada pela Santíssima Trindade. É a expressão do título dado à Virgem: *Regina Coeli*. Destaca-se novamente a moldura: embaixo vemos a concha e em cima a coroa, ambos símbolos marianos. A Assunção de Maria só se tornou um dogma oficial em 1950, pelo Papa Pio XII, todavia, a devoção de sua assunção e coroação no céu já era cultuada há séculos.

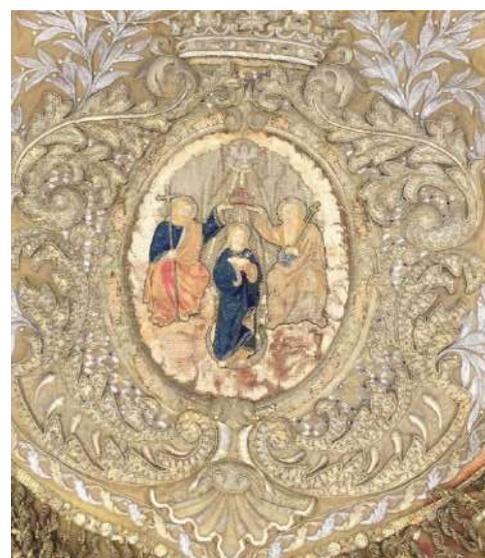
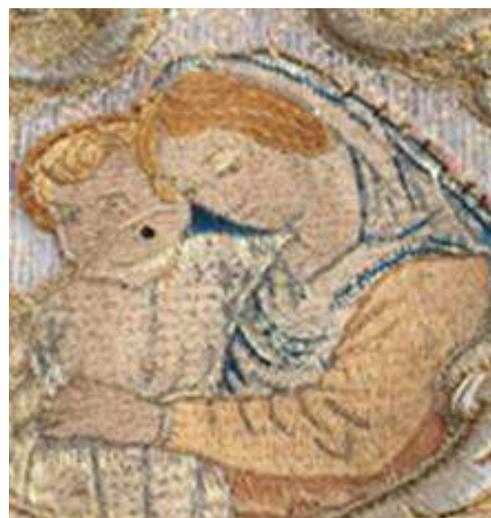


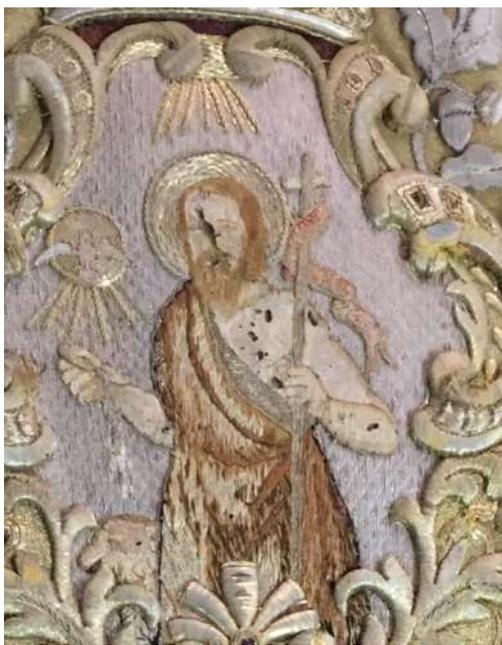
Figura 12: Bordado da Virgem com o Menino

Figura 13: Madonna of Palazzo Medici-Riccardi de Filippo Lippi, 1466-1469. Dimensões 115cm x 71cm. Palazzo Medici, Floreça.

Figura 14: Bordado da Coroação de Maria no cabeção da Capa de Asperges



Santo Agostinho é representado portando o hábito agostiniano – símbolo da ordem religiosa. A mitra é sinal de seu episcopado. O livro, à mão esquerda, representa suas contribuições para a filosofia, Agostinho é doutor da Igreja. O coração em chamas é o atributo que retrata seu amor a Deus, sua ardente conversão, como bem narra em seus escritos “Tarde te amei, ó beleza tão antiga e tão nova! Tarde demais eu te amei! Eis que habitavas dentro de mim e eu te procurava do lado de fora” (AGOSTINHO, 1984, p. 295).



São João Batista, chamado de o Precursor, tem uma expressiva iconografia. Seus atributos são encontrados ao seu redor. Temos no lado esquerdo inferior o cordeiro. Seu cajado, na mão esquerda, portando a flâmula com o escrito *Ecce Agnus Dei* (apesar de estar deteriorado, é possível ver resquícios do escrito latino). Na altura de seu rosto, do lado esquerdo, temos a pomba resplandecente, logo abaixo, na mesma direção, cai a água de suas mãos. A alegoria presente nesses sinais é muito rica. “Eu vos batizo com água, mas virá Aquele que é mais forte do que eu. Eu não sou digno de desamarrar a correia de suas sandálias. Ele vos batizará no Espírito Santo e no fogo”. (Mt 3, 11). Cristo passou pelo batismo para purificar a água da purificação. Doravante, o batismo passou a ser a ação do Espírito Santo (simbolizado pela pomba). Sobre João, vemos raios de luz vindo em sua direção, é a representação da inspiração Divina. É riquíssimo o efeito no bordado para representar a água caindo. A água está parada no ar, transmitindo assim, a sensação de uma ação que não terminou, que está acontecendo. O artista conseguiu representar o gerúndio do ato de batizar.

Figura 15: Dalmática 2, lado frontal, bordado de Santo Agostinho

Figura 16: Dalmática 2, lado traseiro, São João Batista



Ao centro da bolsa destinada a guardar o corporal, temos um dos símbolos eucarísticos mais significativos: o Pio Pelicano. A ave, que abre seu peito e asperge seu próprio sangue sobre seus filhotes no intuito de alimentá-los, representa o sacrifício de Cristo. O bordado, com o emprego da sobreposição das penas, dá o efeito de profundidade, assim como os raios que saem detrás do pelicano. Novamente, vemos a ação em continuidade – o gerúndio – o pelicano está alimentando seus filhotes. O alimento está no ar e as pequenas aves estão dando o bote para consumir - ou “consumar” - o sacrifício de seu pai.

“E tomando o pão, deu graças, o partiu e o distribuiu dizendo: - Isto é o meu corpo, que é entregue por vós. Fazei isto em minha memória” (Lc 22, 19)

O relato bíblico consegue expressar muito bem a cena representada no bordado. O Cristo, com o pão em suas mãos, faz a ação de graças e proclama as palavras de consagração. O olhar do Cristo para o alto nos faz recordar de suas palavras direcionadas a Deus Pai no horto das Oliveiras “Aba! Pai! Tudo te é possível, afasta de mim este cálice! Contudo, não se faça a minha vontade, mas a Tua” (Mc 14, 36).

É um olhar de contemplação do que estava para acontecer. Ele já sabia que a morte era necessária para dar a vida a seus seguidores (aqui lembramos da iconografia do pelicano: o sacrifício do Pai para dar a vida a seus filhos). Cristo parece desamparado, já sentindo as dores que estavam a caminho: a traição de Judas; as três negações de Pedro; a escolha do povo por



Figura 17: Bolsa de Corporal

Figura 18: Bordado representando Cristo na Última Ceia, Vêu de Cálice



Barrabás. O artista conseguiu traçar um semblante de cansaço. Podemos ver a presença de olheiras. O manto tem uma cor vibrante. Seu movimento é feito com o emprego de tom bem claro de azul nas dobras. O Manto tem uma pequena renda dourada dando o acabamento da veste. Sua túnica em tom de laranja liga-se com sua cor complementar, que está no manto: o azul.

O cálice tem detalhes em cinzel. Mas um pormenor muito interessante que não podemos nos esquecer é a representação do tecido da toalha à mesa. O Bordado mostra um pano que não está estático. O artista franziu o tecido. Buscou, em minúcias, enriquecer a obra com sentido cristão, usando da grande expressão humana: a arte. Expressou o racional e o irracional com seus bordados. Fez o invisível tornar-se visível, materializou-se a Fé à Arte.



Dificuldades na Identificação

Alguns bordados nos levam ao questionamento sobre qual santo ele representa. Principalmente por três possíveis motivos:

- Atributos genéricos (símbolos, cores e rostos que podem remeter a diversos Santos);
- Santos que já não têm uma devoção conhecida (com isso as referências para ligar à iconografia são muito restritas);
- Deterioração dos bordados, tornando os elementos identificadores imprecisos e diluídos nos desgastes do tempo.

Temos, ao lado, o exemplo de atributos genéricos (símbolos episcopais) e imprecisos. Não sabemos, se de fato, os Santos portam um “bastão” e um “alicate” respectivamente.

Datação e Origem

Talvez a maior dificuldade em se analisar esse conjunto de paramento esteja em buscar sua origem: quando foi feito e onde foi produzido. As ausências de documentos sobre a aquisição dessa

Figura 19: Bispo com bastão*

Figura 20: Bispo com alicate*



peça e de produção acadêmica sobre paramentaria obriga-nos a levantarmos algumas hipóteses.

Sua origem provavelmente está ligada à Europa. Segundo a carta de doação, foram feitos em Portugal. Maiores pesquisas, sendo feitas comparações entre as peças por nós estudadas e outras que já são catalogadas podem, todavia, ligar os paramentos a um ateliê ou a possíveis responsáveis pelo feitiço do conjunto.

A datação é o aspecto mais delicado dessa análise. A supracitada carta de doação, que fora escrita em 1882, fala em pelo menos um século de vida quando foi doado. Logo, algo por volta do século XVIII. Algumas devoções e Santos retratados nos bordados nos dão balizas temporais. Santo Inácio de Loyola, representado na dalmática¹, foi canonizado em 1622. Com isso, podemos ter um ponto de partida pós século XVII. Todavia, a iconografia que mais nos auxilia na datação está na dalmática². É a de São Luiz Gonzaga. “É representado como noviço jesuíta, usando sobrepeliz sem estola e contemplando um crucifixo.” (CUNHA, 1993, p. 96)

Abaixo comparamos o bordado cuja iconografia foi atribuída a São Luiz a uma pintura do século XVIII do jovem santo.

No bordado, vemos um jovem com hábito jesuíta (a gola dobrada nas extremidades é uma característica da veste da ordem). Observamos a presença de uma sobrepeliz sobre o hábito. Não é possível identificar uma estola. O jovem está em estado de contemplação diante do crucifixo, que o segura com as duas mãos.



Figura 21: Bordado representando São Luiz Gonzaga, dalmática 2

Figura 22: San Luigi Gonzaga in adorazione del crucifisso de Gaetano Peverada(atribuido) 1765 - 1775. Dimensões 70x50cm



O mais instigante, contudo, é que São Luiz Gonzaga só foi canonizado em 1726. Seria muito improvável uma representação santoral sem ter o processo canônico de elevação ao grau de santo. Dificilmente haveria um paramento destinado ao culto do altar com a representação de um personagem sem a dignidade da “honra dos altares”.

Com essa atribuição de São Luiz, podemos ir de encontro à data citada pelo doador do conjunto de paramentos. Esse paramento não pode ter sido produzido antes de 1726. Ano em que Luiz Gonzaga passou a figurar como santo pela Igreja Católica.

Conclusão

Muitos são os atributos que chamam a atenção nesse conjunto de peças: a história (seu uso nas solenes festas tridentinas em São João del-Rei); a relação política/religiosa (um presente doado por um grande nome do Império), a relação econômica (10 contos de réis era um valor muito alto); e por fim o atributo artístico. Dentre tantas possibilidades de abordagens, a artística talvez seja a com maiores possibilidades de estudo.

É possível ver um domínio do naturalismo nos bordados iconográficos. São bordados com uma erudição artística. O cânon é respeitado. Expressam sentimentos; muitas vezes nos remetendo às passagens bíblicas ou então às histórias dos Santos. O artista (ateliê) era um conhecedor da história da Igreja; seu conhecimento acumulado foi posto nos pormenores de cada ponto dado ao bordar.

O que nos resta é buscar uma maior valorização desse tipo de arte tão pouco estudada. Que possamos levar aos são-joanenses trabalhos sobre suas alfaias, sua prataria sacra, sua imaginária e seus retábulos, para que possam ser cada vez mais, os baluartes da tradição, da cultura e da arte da distinta urbe são-joanense.



Referências:

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 13ª Edição. São Paulo: Paulus, 1984.

ALARCÃO, Tereza *et* CARVALHO, José A. Seabra. **Imagens em Paramentos Bordados, Séculos XIV a XVI**. 1ª Edição. Portugal: Instituto Português de Museus, 1993.

ALVARENGA, Luís de Melo: **Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar**. 2º Edição. São João del-Rei – MG: Esdeva Empresa Gráfica Ltda, 1994.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Brasília: Paulus, 1991.

CUNHA, Maria J. Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

JUNGMANN, Josef A. **Missarum sollemnia: origens, liturgia, história e teologia da missa romana**. 5ª Edição. São Paulo: Paulus, 2009.

456 LORÊDO, Wanda Martis. **Iconografia Religiosa: Dicionário prático de identificação**. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

REUS, Pe. João Batista. **Curso de Liturgia**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1952.

SARTORE, Domenico *et* TRIACCA, Achille M. **Dicionário de liturgia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.



Anexo

Ficha Catalográfica:

AUTOR: desconhecido

TÍTULO: Conjunto de paramentos da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.

DATA: XVIII

TÉCNICA: bordados de fios metálicos (dourados e prateados) e fios matizados aplicados a um tecido em forma de tela; franjas e flocos em fio de ouro.

DIMENSÕES: 1 casula (73 x 120cm), 2 dalmáticas (130 x 105cm), 3 manípulos (50cm altura), 2 estolas (126cm altura), 1 Capa de Asperges (300 x 138cm), 1 Véu de cálice (61 x 58cm), 1 cíngulo (400cm comprimento) e 1 bolsa de corporal (23 x 23cm).

LOCALIZAÇÃO: Museu de Arte Sacra, São João del-Rei – MG.

457

Artigo enviado em: 30/03/20

Artigo aprovado em: 24/07/20



CEPHAP - UFSJ
edições