

Universo Barroco Iberoamericano



rrc

JOSÉ SOARES DE ARAÚJO :

A grande decoração barroca em
Diamantina, no século XVIII

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

José Soares de Araújo
A grande decoração
barroca em Diamantina,
no século XVIII

Maria Cláudia Almeida
Orlando Magnani

© 2024

Universo Barroco Iberoamericano

Vol. 34

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M.ª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Maquetación

María Padilla Berdejo

Diseño de cubierta

Kary García López

© **fotografías** de la autora, excepto que se haga otra especificación

© **de los textos**: la autora

© **de la edición**:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio

Iberoamericanos en Redes / Universidad

Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-61254-3

2024, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre

ISBN Ebook: 979-12-5977-320-3

2024, Roma, Italia

Financiado por la Cátedra de Estudios del Barroco Iberoamericano. Sede Olavide en Carmona

Comité Asesor UBI

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide*

Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. *Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de*

Educación a Distancia (UNED). Madrid, España

Adrián Contreras. *Universidad de Granada,*

España

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada,*

España

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e*

Immagine di Roma, Italia

Martha Fernández. *Universidad Nacional*

Autónoma de México. México DF, México

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla,*

España

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo,*

España

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de*

Burgos, España

Ilona Katzew. *Curator and Department Head*

of Latin American Art. Los Angeles County

Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados

Unidos

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga.*

Cusco, Perú

Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada,*

España

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo,*

Brasil

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I.*

Castellón, España

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense,*

España

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de*

Extremadura. Cáceres, España

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia*

Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central*

de Venezuela. Caracas, Venezuela

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad*

Católica de Chile. Santiago, Chile

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da*

Arte - NOVA/FCSH, Portugal



A Fernando, Amanda e Júlia

ÍNDICE

Agradecimentos	9
Apresentação	
Prof. Dr. Magno Moraes Mello	11
Prefazione	
Maurizio Ghelardi	15
JOSÉ SOARES DE ARAÚJO : A GRANDE DECORAÇÃO BARROCA EM DIAMANTINA, NO SÉCULO XVIII	
Introdução	23
CAPÍTULO 1. PREMISSAS: DAS FORMAS PRECURSORAS EUROPEIAS À CAPITANIA DO OURO	
Entre o Renascimento e o Barroco: formas precursoras	27
A persuasão: Imagem, teatralidade e engano arquitetônico	40
A pintura decorativa em Portugal durante o reinado de D. João V	50
A capitania do Ouro e a pintura barroca e rococó	58
CAPÍTULO 2. JOSÉ SOARES DE ARAÚJO, UM PINTOR PORTUGUÊS NO TIJUCO	
História do Tijuco	79
O perfil da sociedade Tijucana	90
José Soares de Araújo, o artista completo, de pintor a arquiteto	100
CAPÍTULO 3 . OS TETOS QUADRATURISTAS PINTADOS POR JOSÉ SOARES DE ARAÚJO, EM DIAMANTINA	
Igreja de Nossa Senhora do Carmo	127

Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	151
Igreja de São Francisco de Assis	159
CAPÍTULO 4. A PINTURA DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO FORA DO ARRAIAL DO TIJUCO E REPERCUSSÕES	
As pinturas de José Soares fora do Arraial do Tijuco:	
Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas	167
<i>Capela de Sant'Ana do Inhaí</i>	172
Repercussões	180
<i>Igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras</i>	180
<i>Capela de Nosso Senhor do Bonfim no Tijuco</i>	185
Considerações finais	199
Referências bibliográficas	
Fontes	203
Publicações virtuais	203
Bibliografia	204

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos:

Aos professores Magno Moraes Mello, José Alberto Gomes Machado, Maurizio Ghelardi, Silvio Van Riel, Fauzia Farneti, Sebastião Gusmão, José Newton Meneses, Fernando Quiles, Mateus Alves Silva e ao pesquisador Eduardo Pires de Oliveira.

Aos padres Darlan Lima, Júlio César Moraes e Frederico Martins e Silva.

Aos fotógrafos Bernardo Magalhães, Eduardo Orlando, Mateus Rosada, Magno Mello.

À pesquisadora e paleógrafa Maria Eugênia Ribeiro.

À arquidiocese de Diamantina nas pessoas de Dom João Bosco Oliver Faria e Dom Darci José Nicioli.

Ao Museu Nogueira da Silva, de Braga.

Ao IPHAN, na pessoa de Junno Marins da Matta pelo apoio nas pesquisas na Biblioteca Antônio Torres e no acesso aos inventários e aos véus quaresmais com sibilas.

Às Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis de Diamantina, nas pessoas de Maria Marta Mota Couto e José Paulo da Cruz.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo financiamento da pesquisa no Brasil, por meio da bolsa PMCD; e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa no exterior, por meio da bolsa PDSE.

APRESENTAÇÃO

PRESENTACIÓN

Prof. Dr. Magno Moraes Mello

O livro que ora é apresentado ao público intitulado *José Soares de Araújo: a grande decoração barroca em Diamantina no século XVIII* é fruto de uma importante pesquisa de doutoramento realizada no Programa de Pós Graduação em História na Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2010 e 2013.

Esta pesquisa diz respeito ao estudo sistemático da pintura ilusionista na cidade de Diamantina e tem como principal protagonista o decorador bracarense, José Soares de Araújo. Esta análise, agora em forma de livro, é escrita por Maria Cláudia Orlando Almeida Magnani que é historiadora e professora de História da Arte. O enfoque principal desta pesquisa é orientado para a figura do Guarda-Mor Soares de Araújo desenhada na última década do século XVIII modificando todo o panorama da pintura de tetos na região, influenciando outros pintores e criando uma marca singular na região do Serro Frio diversa de outras linguagens entre Sabará, Vila Rica e Rio das Mortes, locais onde o ilusionismo perspéctico é atuante. O formulário de Soares de Araújo, provavelmente, descende de formas específicas trabalhadas na região do norte de Portugal e que em Diamantina se manifestaram com uma cenografia significativa. O estudo de Maria Cláudia é sobre isso, ou seja, desvendar, perscrutar e dar ao público um novo paradigma a respeito do processo cenográfico da forma pictórica na grande decoração na cidade de

Diamantina. As pesquisas traçadas pela autora se concentraram na região do Tijuco, em outras regiões do Brasil, em Portugal e na Itália. Portanto, uma orientação pedagógica exclusivamente voltada para as pinturas da região Norte de Minas Gerais. Seu estudo avança para além das diretrizes pictóricas, pois em seu doutorado fez uma importante pesquisa documental.

A autora se expressa de maneira eloquente, apresenta um texto motivador e, em cada capítulo, nos faz viajar pelas formas ilusionistas da arquitetura virtual. Seu estudo nos remete a modelos interpretativos em Minas Colonial e a uma passagem por Portugal. O escopo desta expansão decorativa entre Minas e Portugal consiste em criar um melhor entendimento entre as formas, entre as linguagens, principalmente, numa época em que a distância cultural de Portugal em relação ao Brasil praticamente não existia.

E seus estudos, Maria Cláudia avaliou uma série de pinturas entre a capela-mor e a nave das mais significativas igrejas em Diamantina, como por exemplo, a decoração do Carmo, do Rosário e de São Francisco, assim como algumas outras, alargando igualmente o espectro geográfico para melhor conduzir a proposta pictórica de José Soares de Araújo.

Pouco se escreve no Brasil sobre o ilusionismo perspectivado, pois, infelizmente, ainda está distante dos nossos estudos e porque a disciplina de História da Arte é ainda incipiente na maioria dos centros acadêmicos do Brasil. Curiosamente a decoração ilusionista se encontra entre o historiador que pesquisa a arquitetura e o historiador da arte que busca os significados culturais da imagem. Isso coloca a quadratura entre dois grandes mundos que precisam ser aproximados e estudados em conjunto. O texto que ora se apresenta tem esta proposta: inserir essa interseção num lugar específico com estudos da arquitetura, da pintura e da ciência perspectivada. A autora tece considerações muito específicas a partir de um tema pouco examinado, mas que nos últimos vinte anos, tem apresentado uma importante presença não apenas no rol das teses defendidas nas diversas universidades do país, mas nos eventos organizados sobre a arte barroca no Brasil. Esta pesquisa irá colocar a decoração perspectivada da cidade de Diamantina numa espécie de mapa global da história do quadraturismo entre os séculos XVIII e XIX. Portanto, sempre desperta curiosidade para o público em geral e para o leitor especializado no campo da arte e da arquitetura. Esta investigação é fruto de uma belíssima tese doutoral que foi elaborada e defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e orientada por este prefaciador. Ao findar o doutorado os estudos continuaram e foram

estendidos para o pós-doutorado na Itália dando continuidade a novas indagações ao longo dos sucessivos anos.

Deste modo, o leitor investigador terá neste trabalho um confronto descritivo bem articulado em forma de tese, que muito estimulará a leitura, para além de dar um novo respiro aos estudos no universo cultural da arte do século XVIII em Minas Gerais, mas com uma possibilidade de abertura formal para as decorações na franja litorânea brasileira: um confronto estimulante. As análises são cuidadosas e norteiam muito bem o percurso do leitor a um universo distante cronologicamente, mas importante para o entendimento de uma das fases mais expressivas da história da arte no Brasil, que muitas vezes fica relegada apenas a uma simples referência descritiva.

Este estudo e toda a sua pesquisa imagética e documental colocam a quadratura em Minas no topo das formas decorativas mais expressivas entre os séculos XVIII e XIX. Normalmente quando os historiadores da arte no Brasil estudam a forma barroca ou rococó suas análises se concentram efetivamente na arquitetura ou na máquina retabulística. Agora, o estudioso terá adiante uma conjuntura pictórica que deve ser compreendida entre o processo de feitura da obra, mas também nas disposições técnicas e geométricas para um melhor entendimento da proposta do decorador. Estas pinturas em Diamantina conduzem o fruidor e o leitor a um mergulho entre o meta tempo e o meta espaço; um processo de vasteza espacial e lumínica em conformidade com um transcurso temporal. É isso que a decoração ilusionista traz para os olhos do espectador e agora entre estas páginas, também ao leitor atento: tudo entre ator e espectador, como diria Argan.

Não obstante, é basilar conhecer um pouco mais desta arte setecentista responsável pela formação da grande decoração barroca em Diamantina. Estudar ou apenas conhecer seus motivos formais e seus significados culturais ajudam de modo evidente uma maior compreensão dos estilos ou das sequências formais ao longo dos tempos. Neste rastro, é isso o que a autora buscou em sua pesquisa e que neste texto expõe de modo didático e ao mesmo tempo com profundidade analítica.

Maria Cláudia analisou proficientemente os detalhes formais, as implicações tectônicas destas falsas construções, os efeitos lumínicos, as inserções de sombra para construir efeitos de volumetria e profundidade destes tetos pintados, permitindo não apenas a amplitude do ambiente interno dos edifícios, mas tornando a busca e o encontro com Deus em forma de oração mental. A abrangência desta pesquisa se coloca assim: é a conexão

da quadratura com o processo operativo teórico; com os textos científicos coetâneos ou com a circularidade das gravuras tão cara aos nossos pintores.

Para além de todo este discurso imagético, geométrico científico e filosófico, é significativo lembrar que José Soares de Araújo nasceu em 1723. Portanto, neste ano celebramos 300 anos do seu nascimento, e nada pode ser mais triunfal e pujante que expor a força e o trabalho decorativo deste bracarense por meio desta publicação em forma de livro da pesquisa doutoral da professora Maria Cláudia. Uma homenagem ao nosso guarda-mor com novidades interpretativas, documentais e imagéticas, mas também exposta em um texto bem escrito com o frescor característico da história da arte. Nosso diamantinense por adoção transporta filões formais entre o Minho e as Minas de diamante e nossos leitores visualizam simulacros.

Efetivamente, convido a todos a se debruçarem neste mundo perspéctico diamantinense, entre o engano e o desengano. Enfim, nota-se que tudo está envolvido por esta ideia educativa a partir da contemplação da superfície pictórica, como se fosse um grande livro aberto para o ensino, a busca nas histórias o sentido de uma contemplação prática.

Finalmente, do ponto de vista deste prefaciador, é gratificante atestar a utilidade deste livro, preparado com grande esmero durante várias campanhas de investigação, como bem demonstra na bibliografia apresentada no final. O leitor ou a leitora perceberá as inúmeras ilações que deste texto poderão ser retiradas. Assegura-se que o livro denuncia a sensibilidade da autora e a compreensão para com as questões ligadas à história do quadraturismo em Minas Gerais. Da minha parte, só tenho a agradecer à autora o convite e esperar que este seja o primeiro de outros estudos sobre o contributo da arte setecentista no Norte de Minas, ou, especificamente no Arraial do Tijuco.

Belo Horizonte, outubro de 2023

PREFAZIONE

Maurizio Ghelardi

Il libro che Maria Claudia Almeida Orlando Magnani dedica al pittore José Soares de Araújo, attivo nel XVIII secolo, nel più vasto contesto che mira a definire la peculiarità del Barocco brasiliano, si inserisce nelle ricerche che da diversi anni la studiosa dedica alla pittura nel Minas Gerais, in particolare alle raffigurazioni delle Sibille, le quali rappresentano un argomento di fondamentale importanza per comprendere gli scambi artistici tra Europa, Portogallo e Brasile.

L'autrice dedica la prima parte della sua ricerca a discutere le interpretazioni dello stile barocco dei più importanti storici dell'arte europei e a confrontarle con la pittura brasiliana, su cui avanza importanti precisazioni recependo la tipologia stabilita da Myriam Ribeiro che mira a definire le affinità, ma anche le divergenze con la coeva pittura europea.

Se, come scrive l'autrice, è storicamente possibile affermare che il barocco a Minas Gerais è emerso in concomitanza con i primi centri urbani, non va però dimenticato che nell'universo coloniale dell'America Latina gli influssi europei più vistosi si riconoscono nelle chiese brasiliane. Questo fatto può essere parzialmente spiegato con l'assenza di edifici permanenti nelle culture indigene, nei cui territori si era stabilita la colonia portoghese. Solo a partire dal XVII secolo divenne comune l'importazione di materiali che venivano utilizzati

come complementi architettonici e ornamentali. Si trattava di materiali molto pesanti che ponevano reali difficoltà a causa della distanza del Minas Gerais dalla costa. Questo fatto, anche se non determinante, aveva condotto all'utilizzo dei materiali locali. La distanza, tuttavia, non aveva impedito la migrazione di portoghesi che avevano lavorato qui come capomastri. I centri urbani che si svilupparono intorno, e grazie all'attività mineraria, significarono opportunità di lavoro e possibilità di arricchimento anche per una parte (sebbene ristretta) della popolazione locale, e dunque la possibilità di avere a disposizione le risorse utili alla esecuzione della decorazione delle chiese nello stile barocco-brasiliano.

Quando si pensa all'arte nella regione del Minas Gerais sviluppatasi nel XVIII secolo, è dunque inevitabile pensare allo stile Barocco. La controversia, che ha sempre suscitato in Europa questa definizione stilistica si può osservare anche nel Minas Gerais, tanto più che in questo caso si è acceso un dibattito circa la possibilità di chiamare barocca un'arte che, nonostante le sue radici europee, presenta sorprendenti elementi autoctoni in parte riconducibili anche alla difficoltà di accedere ai modelli provenienti dalle metropoli e alla conseguente maggiore libertà individuale degli artisti.

Per comprendere al meglio l'arte barocca del XVIII secolo nel Minas Gerais, è dunque importante capire come si siano formate le città del Minas Gerais.

Il Barocco in Europa è stato uno stile eminentemente urbano che, come già detto, ha portato una nuova concezione dello spazio insieme a tante altre caratteristiche. Anche nel Minas Gerais del XVIII secolo il barocco è fondamentalmente urbano. Tuttavia, la concezione europea dello spazio, soprattutto quella romana, non si è ripetuta in questa colonia portoghese.

Sulla scorta di una conoscenza approfondita e diretta della pittura barocca brasiliana, Maria Claudia Almeida Orlando Magnani, riprende sette tipologie di questo stile codificate da Myriam Ribeiro.

Il primo è identificata nell'affresco del 1755 di Antônio Rodrigues sul soffitto del presbiterio della chiesa parrocchiale di Nossa Senhora de Nazaré a Cachoeira do Campo. L'opera si ricollega all'ordine architettonico delle pareti laterali, abbinando alle colonne reali tre figure femminili. Si tratta di un modello che non era stato sviluppato in altre cappelle principali, data la difficoltà a trovare pareti con un effettivo ordine architettonico e allo stesso tempo con la presenza di una volta a botte.

La seconda è individuata nell'affresco (1760) di Manuel Rebelo e Souza realizzato sul soffitto della cappella maggiore della Cattedrale di Mariana.

Sue caratteristiche sono il basamento con ordine architettonico di colonne binate, nonché la trabeazione circolare. Da questo modello sarebbero sorte le cappelle principali della chiesa di Santo Antônio a Ouro Branco, São José a Nova Era e del Rosário de Santa Rita Durão.

La terza, ideata da Bernardo Pires da Silva a Congonhas do Campo, si trova nella cappella principale del Santuario di Senhor Bom Jesus do Matozinhos, (tra il 1773 e il 1775), ove si scorge una rete di avvolgimenti con campi aperti verso l'esterno. Si tratta di un'opera complessa, visto anche il numero significativo di varianti.

La quarta è l'affresco di un anonimo pittore nella Chiesa di Bom Jesus de Matozinhos a Itabirito che presenta alcuni elementi molto suggestivi: l'arco a croce e l'altare maggiore sembrano poggiare sulle pareti laterali del presbiterio.

La quinta si colloca tra il XVIII e il XIX secolo. I dipinti più importanti sono: la sagrestia della chiesa di Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, eseguita da José Soares de Araújo; la navata della Chiesa di Sant'Ana do Inhaí; la navata della chiesa di Nossa Senhora do Amparo, dipinta da Silvestre de Almeida Lopes; la decorazione della sagrestia della chiesa di São Francisco de Assis de Diamantina, (recentemente attribuita a Caetano Luiz de Miranda) e la cappella principale della Matriz de Sant'Ana de Congonhas do Norte, realizzata da Manoel Antônio da Fonseca. I dipinti dell'Ottocento corrispondenti a questo modello sono: la sagrestia della chiesa di Nostra Signora del Rosario, di Diamantina, 1801; la navata della Matrice, del Serro di Manoel Antônio Fonseca restaurata nel 1888; i presbiteri della chiesa di Nossa Senhora do Amparo de Minas Novas, quello della chiesa di Santo Antônio de Santo Antônio do Itambé, e infine quello della chiesa di São Gonçalo de Minas Novas.

La sesta, che presenta pannelli incorniciati, è presente in due opere relativamente recenti: nel rivestimento della navata della chiesa di São José in Itapanhoacanga, probabilmente di Manoel Antônio da Fonseca, e il rivestimento del presbitério di Nossa Senhora Aparecida de Córregos.

Infine, una settima tipologia, simmetrica al terzo (di Del Negro), presenta una trama architettonica e il soffitto a cornice.

Questa tipologia è fondamentale, soprattutto quando è supportata come in questa ricerca, da una conoscenza diretta delle opere, anche se occorre ben guardarsi dallo schematismo che tale tipologia può comportare.

Maria Claudia Orlando Magnani ricorda che Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira è stato il primo che ha individuato nell'arte coloniale brasiliana una omogeneità con la cultura coloniale portoghese, segnata dalla rigidità del cattolicesimo tridentino. Questo fenomeno ha permesso allo stesso tempo il sorgere in Brasile di due stili: il Barocco e il Rococò, il primo caratterizzato da un senso tragico dell'esistenza, il secondo che ha la funzione di trasmettere serenità e gioia.

Per quanto riguarda la pittura prospettica nel Minas Gerais, viene individuata una doppia tipologia: quella rappresentata dalla cosiddetta "trama tortuosa", identificabile con la cappella del Santuario di Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas. La seconda segnata dall'influenza di Manoel da Costa Ataíde (1800 e 1830). A questo artista sono attribuiti almeno quattro i soffitti quello della navata della chiesa di San Francesco d'Assisi a Ouro Preto; quelli delle cappelle della Chiesa di Santa Barbara eseguiti e di Sant'Antonio di Itaverava e della chiesa di Nostra Signora del Rosario di Mariana. In generale, il modello adottato da Ataíde nonostante una chiara semplificazione della trama architettonica, trova una assonanza nella celebre opera di Andrea Pozzo, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*.

Nonostante ciò, occorre ricordare però la difficoltà a stabilire tipologie e cronologie, di cui è esempio la pittura del soffitto del presbiterio della chiesa di São Francisco in Diamantina, eseguita da José Soares de Araújo nel XVIII secolo, ove la semplice struttura architettonica è ridotta ad un muro di parapetto costituito da balconi rotondi che fiancheggiano longitudinalmente il medaglione centrale.

Non solo. La difficoltà in cui si imbatte il tentativo di stabilire dei modelli è confermata dalle opere di scuole locali autonome.

Inoltre, occorre tener conto anche della tipologia stabilita da Affonso Ávila e João Marcos Machado in *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação* alla voce *Pittura nel periodo coloniale di Minas Gerais*. Gli autori distinguono due periodi principali del barocco di Minas Gerais: quello fino al 1775, caratterizzato da una pittura di cassettoni o di pannelli rettangolari che definiscono gli spazi sui soffitti e che si sviluppa anche in pitture parietali. E un secondo, dopo il 1775, tipico della pittura prospettica barocca del Minas Gerais, che copre tre parti delimitate da punti di riferimento spaziali.

Certo è che questi, ed altri tentativi di fissare una tipologia, sebbene utili dal punto di vista didattico, non sfuggono alla difficoltà di comprendere la pluralità di opere presenti nel Minas Gerais. Oltracciò Maria Claudia Orlando

Magnani sottolinea giustamente che l'arte coloniale nel Minas Gerais non può e non deve essere intesa come mero riflesso di un contesto coloniale, giacché sarebbe fuorviante stabilire un rapporto causale tra il tessuto sociale e l'arte di quel periodo, poiché quest'ultima non scaturisce automaticamente da una condizione storico-sociale.

Non solo. Risulta molto problematico affermare anche, come hanno fatto alcuni storici dell'arte, che il barocco brasiliano è il risultato dell'importazione di uno stile europeo. Riferendosi a concetti come *meticciato* o anche alla concezione del Barocco nelle Americhe come deviazione o metamorfosi dell'arte europea, risulta di fatto impossibile affermare che esiste una rappresentazione religiosa tropicale. In sostanza: il *mestizaje* può essere inteso solo come uno stile ibrido, in cui da un gene estetico europeo sorge un discendente estetico detto "barocco brasiliano".

Dopo aver riportato questo ampio dibattito, di cui l'autrice non esita a delinearne i limiti ma anche la funzionalità, Maria Claudia Orlando Magnani sottolinea ulteriore aspetto (fondamentale), vale a dire che tutta questa pittura aveva un ruolo persuasivo e dunque era collegata sia al tentativo del cattolicesimo di stabilire una sua egemonia (sebbene mediata da aspetti della tradizione locale), sia ad una funzione eminentemente politica.

In questo contesto complesso e ampiamente articolato l'autrice colloca l'opera di José Soares de Araújo, in particolare la sua attività a Diamantina, e soprattutto alla sua rappresentazione delle Sibille - unico esempio nella colonia portoghese d'America ma anche caso unico al mondo - sulla volta di una chiesa e sui veli quaresimali di Diamantina.

Dopo aver elencato le principali chiese di Diamantina e delineato l'influenza della cultura portoghese, nonché il contesto economico- sociale, Maria Claudia Orlando Magnani ripercorre la formazione di José Soares de Araújo, il quale nella seconda metà del XVIII secolo aveva lasciato Braga ove non sarebbe più tornato. José Soares de Araújo è uno dei tanti *minhotos* che andavano a cercar fortuna nel Minas Gerais. Ed è proprio in questa 'regione dei diamanti', che egli alla fine si era stabilito, più precisamente nel territorio che allora si chiamava Tijucu.

Maria Claudia Magnani ci informa che le notizie su questo artista sono scarse. Nulla infatti è stato trovato sulla sua formazione artistica, che è comunque caratterizzata da una raffinatezza e da una erudizione che discendono da una sicura formazione artistica.

La ricerca di Maria Claudia Magnani è il primo tentativo di stabilire non solo i possibili rapporti tra Braga e Diamantina, ma anche di ripercorrere complessivamente l'attività di questo artista nel Minas Gerais.

La falsa architettura utilizzata da José Soares de Araújo, diversamente da quella italiana, appare in sintonia con l'opera di Andrea Pozzo (e forse anche con il trattato di Serlio). Si pensi alla somiglianza tra il disegno e la volumetria della falsa trabeazione del dipinto della Cattedrale di Braga e il dipinto della navata centrale della Chiesa di Nostra Signora di Carmo dipinto da José Soares.

A riprova di ciò l'autrice aggiunge alcune importanti immagini.

Ma quali dipinti avrebbe visto José Soares de Araújo in Portogallo? Quali altre immagini avrebbero influenzato i suoi dipinti?

Maria Claudia Orlando Magnani cerca di rispondere a questi quesiti soffermandosi su ciò che rimane dei soffitti dipinti a Braga risalenti a questo periodo e sulla probabile conoscenza da parte di José Soares de Araújo di opere presenti in disegni e in incisioni. Oltracciò l'autrice ipotizza che José Soares de Araújo sia stato una sorta di imprenditore oltre che un pittore e che abbia fatto eseguire almeno in parte le pitture dalla sua bottega.

Basandosi su documenti e su una approfondita ricerca archivistica Maria Claudia Orlando Magnani ripercorre l'opera di questo artista a Diamantina, riprendendo le sue precedenti e importanti ricerche sulla rappresentazione e la funzione delle Sibille a Diamantina.

È pressoché impossibile dar conto in questa occasione della ampiezza e della approfondita ricerca condotta su queste figure, come su altre opere di José Soares de Araújo.

A questo proposito è sufficiente riportare le fondamentali e innovative conclusioni a cui giunge Maria Claudia Orlando nella sua ricerca: l'esclusività di questo tema delle Sibille nel mondo coloniale portoghese si accompagna alla rarità delle dimensioni delle profetesse, all'assenza dei profeti, che così spesso li accompagnano nelle loro figurazioni e nella loro centralità, aggirando così la Deposizione. In generale, si può affermare che queste figure pagane, una volta cristianizzate, siano state classificate in *sibilas* di passione e *sibilas* dell'apocalisse. La loro associazione con la morte di Cristo è una rarità nel contesto più generale delle loro rappresentazioni. Al potere persuasivo delle *sibilas*, alla loro capacità di prevedere il futuro, si aggiunge la forza della ammonizione: *memento moris*, ma al contempo anche la speranza in una resurrezione per quanti hanno condotto una vita giusta in conformità con i precetti della Chiesa cattolica.

José Soares de Araújo :
a grande decoração barroca em
Diamantina no século XVIII

INTRODUÇÃO

No ano em que se comemoram os 300 anos de nascimento do pintor bracarense José Soares de Araújo, tenho a alegria de ver acolhido o projeto deste livro por Fernando Quiles e pela Enredars, na Coleção Universo Barroco. Este estudo foi resultado de minha tese de doutorado, e das atualizações constantes da pesquisa. O artista português em questão migrou para a cidade de Diamantina, em Minas Gerais, no século XVIII, quando era ainda um arraial de nome Tijuco. Ali, foi responsável pela grande decoração chamada barroca, portando a sofisticação da quadratura e dos quadros perspécticos, às vezes em igrejas pequeninas, em diminutos povoados. Entre as tantas contradições do barroco, em que pesem as polêmicas que o termo carrega, acrescenta-se aqui a concomitância da grandeza e singeleza na sua arte. A ele se deve também a representação das sibilas – únicas da colônia portuguesa da América – na abóbada de uma igreja e em véus quaresmais, caso único no mundo.

Em algum momento da celebração os olhos dos fiéis se voltam para o alto. Nos ritos católicos, esse costume provavelmente comporta resíduos do mundo forjado na concepção católica anterior ao Renascimento, quando, assim como o inferno, o céu era um *locus* físico, passível de ser pisado e habitado não só por Deus, pelos anjos e almas benditas, mas pelos corpos. Agora os de Jesus e Maria, elevados aos céus em ascensão e assunção, respectivamente, e de um ou outro santo que também partilhou esse privilégio. E depois do juízo final, estarão lá os corpos de todos os homens de bem, devidamente recompensados. Mas, as celebrações se dão dentro dos templos. O céu não está imediatamente visível. Algo precisa acolher esse olhar que se volta para o alto. A arte da pintura cumpre essa função. O encontro entre o olhar dos fiéis e os tetos pintados se dá, no mundo cristão, anteriormente ao período didaticamente chamado barroco. Pinturas paleocristãs já adornavam tetos em

locais de encontros e oração. Mas será no período do barroco que o encontro entre o olhar dos fiéis e as pinturas de tetos propiciará o arrebatamento máximo e sublime por meio das técnicas primorosas de persuasão. Habilidades que promovem o engano dos olhos gerando sutilmente o falso. A pintura de falsa arquitetura torna-se uma técnica eficiente. Amplia os espaços, arromba os tetos, deslumbra os olhos, extasia as almas. Especialmente no momento da contrarreforma, persuadir é fundamental. A cultura europeia atravessa o Atlântico. Os templos do novo mundo têm também os seus tetos pintados. A falsa arquitetura chegou aos trópicos. Com características particulares, a arte colonial se estabeleceu em diferentes locais. Nas Minas Gerais a religiosidade foi igualmente assim registrada. No distante arraial do Tijuco as ordens religiosas se ocuparam desse fazer. Aí foram pintados tetos, no século XVIII, que, preservados nas igrejas coloniais, ainda hoje atraem os olhares. Investigar essas pinturas tencionando identificar a falsa arquitetura dentre outros elementos persuasivos e compreender, tanto quanto possível, suas particularidades históricas em toda sua complexidade, foi aqui o caminho e o escopo. Nesse percurso as perguntas diretoras são: quem foi José Soares de Araújo e que intencionalidade portava na sua arte? Foram as pinturas de falsa arquitetura do século XVIII no Arraial do Tijuco meramente decorativas ou deliberadamente persuasivas?

É nesse contexto, de 1731 a 1818 que se têm registros das construções das igrejas do período colonial em Diamantina. Chamadas de barrocas ou simplesmente de coloniais, elas certamente têm características próprias que merecem uma abordagem séria e aprofundada, mormente no que se reporta à compreensão das pinturas dos tetos em sua relação com a tessitura da malha societária de então.

Para que essa compreensão fosse possível, foi preciso abordar, ainda que rapidamente, as formas precursoras do renascimento e do barroco europeus, e nesse percurso, a apreciação das concepções de alguns autores consagrados que se dedicaram a esses temas. Aborda-se também especificamente, a pintura decorativa em Portugal durante o reinado de Dom João V, identificando o manancial do qual proveio a pintura no período colonial, identificada como barroca e rococó, para a província de Minas.

Sempre que se aborda o barroco, ou se fala de algum nome atribuído a um estilo de época, é necessário lembrar as possíveis imprecisões e limites desse nome e as polêmicas geradas em torno dele. É comum que os nomes sejam dados por gerações posteriores às manifestações artísticas. Assim, uma distância – que de um lado permite um olhar histórico e de outro

inevitavelmente perde um vínculo visceral com o tempo – se impõe entre os homens, seus atos e os nomes que eles tomam.

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

José Soares de Araújo é aqui abordado como um artista completo, desvelando, na medida do possível, seu papel e seu trabalho na história da sociedade tijuicana. Especial atenção é dada à intelecção das pinturas quadraturistas dos tetos das igrejas tijuicanas de Nossa Senhora do Carmo, de Nossa Senhora do Rosário e de São Francisco de Assis, buscando-se identificar os elementos persuasórios nesses trabalhos – como o engano do olho e ambientes sugestivos da teatralidade barroca – e possíveis influências tratadísticas.

Intentando identificar ainda os elementos persuasivos nas pinturas, aborda-se ainda a pintura de José Soares de Araújo fora do Arraial do Tijuco, em Sant’Ana do Inhaí e em Couto de Magalhães de Minas. São notáveis as repercussões de seu trabalho em São Gonçalo do Rio das Pedras e na Capela de Nosso Senhor do Bonfim, no Tijuco. Aqui um novo elemento – a utilização da representação das sibilas – se apresenta como um item fundamental, trazido por José Soares de Araújo. Esse é um dado fundamental para a resposta que se apresenta na conclusão: a pintura dos tetos das igrejas do arraial do Tijuco no século XVIII não se reduz à mera decoração ou à repetição de uma moda vinda de Portugal, mas tem uma deliberada finalidade persuasiva.

Que este livro possa servir para divertir e instruir os amantes da arte, estudiosos ou diletantes, e que os homens do passado, me possam perdoar a perscrutação pelas janelas da história.

CAPÍTULO I

PREMISSAS: DAS FORMAS PRECURSORAS EUROPEIAS À CAPITANIA DO OURO

Entre o Renascimento e o Barroco: formas precursoras

Não se trata aqui de nos dedicarmos ao renascimento como objeto, não tanto por exiguidade de tempo e espaço, quanto por escapar do tema proposto. Trata-se, no entanto, de abordá-lo em linhas gerais e de acordo com enfoques específicos que o apontam como um precursor do barroco. É notório que a compreensão do renascimento enquanto estilo artístico de uma época (como usualmente acontece com a temática estilística, seja qual for o período) está longe de ser simples ou consensual. Diante disso, a abordagem de autores consagrados é inescapável. Jacob Burckhardt e Aby Warburg são dois grandes marcos na abordagem e compreensão da arte do renascimento. Intentaram compreendê-lo ampla e profundamente enquanto inauguravam a história da arte como história social da cultura. O historiador suíço Burckhardt (1818-1897), escreveu em 1860 o seu *A Cultura do Renascimento na Itália*¹. Nesse ensaio ele aproxima a obra de arte do universo dos artistas, dos comitentes e dos mecenas. Já em seu *Cicerone*², escrito em 1855, esse autor afirma que nos primórdios do século XV há um novo espírito na pintura: ela passa a se desenvolver baseada em outros princípios que não as tarefas religiosas, ainda que permaneça ligada à Igreja. A obra de arte, a partir de então, extrapola o que lhe é demandado pela Igreja, oferecendo uma imagem do mundo real. Há por parte dos artistas um aprofundamento do estudo e da representação da natureza, dando-se assim a apropriação de

1 Jacob Burckhardt, *A Cultura do Renascimento* (São Paulo: Cia das Letras, 1990), 504 páginas.

2 Jacob Burckhardt, *Il Cicerone* (Firenze: Sansone Editore, 1992), 1504 páginas.

cada um dos aspectos da figuração humana e do seu ambiente. Esse enfoque nos apresenta a arte do renascimento como arte moderna. E Burckhardt o afirma, com toda clareza, na quarta seção de um manual de História da Arte que ele escreveu juntamente com Franz Kugler em 1852:

A arte moderna (...) começa com o século XV; (...) é contemporânea ao redespertar do movimento literário e da consciência elevada da individualidade pessoal, onde desde então a vida geral dos povos cristãos ocidentais faz-se mais agitada e mais viva e, pelas próprias condições, também a arte se desenvolve (...). O sentimento da própria individualidade se expande e se comunica com as coisas, e a ciência ensina a reencontrar nos fatos da natureza e da história as formas que servem à representação. Estuda-se intimamente a vida, e dela se reproduzem as aparências como num espelho; não descuidando o muito que disso se podia aproveitar das obras antigas.³

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

...o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação *objetiva* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal.⁴

Importam-nos aqui especialmente o individualismo, a subjetividade e a concepção da arte enquanto moderna, porque serão precisamente esses elementos, que na continuidade histórica com o período posterior, farão do barroco não uma ruptura, mas um prosseguimento em relação ao renascimento. Outros elementos, como a função da arte, determinantes nesse contexto, serão abordados mais abaixo, no devido tempo.

Diferentemente de Burckhardt que parte da relação entre gênero artístico e gosto privado para compreender o desenvolvimento estilístico da renascença,

3 Franz Kugler (com aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt), *Manuale della Storia dell'Arte* (Venezia: s/ed., 1852) página 637.

4 Burckhardt, *A Cultura do Renascimento*, página 145.

mas ainda na sua esteira, Warburg (1866-1929) privilegiou os estudos de caso, a partir de uma obra individual para chegar ao ambiente cultural que a engendrou, amplamente compreendido. Assim, para entender a relação o paganismo antigo e a arte renascentista em Florença nas últimas cinco décadas do século XV, Warburg debruçou-se sobre um só afresco de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti de Santa Trinità, naquela mesma cidade. Essa obra concentraria uma determinada concepção de mundo orientadora das ações em geral daquele momento e daquele contexto cultural.⁵ O que Warburg procurou entender e que constituía para ele a questão mais importante, foi o significado da influência dos antigos na civilização artística do primeiro renascimento. Nessa tarefa, ele expandiu a concepção de renascimento (expansão geográfica em relação ao entendimento de Burckhardt) e de antiguidade (expansão no sentido da compreensão do quanto o classicismo grego estava eivado por elementos orientais). Apesar de ter sido citado por muitos comentadores como um autor que se ocupava nomeadamente de historiografia artística e iconologia, segundo Ghelardi, bastaria uma reflexão mais escrupulosa sobre seus escritos para constatar que seu intuito nunca fora o de estabelecer uma disciplina específica, mas sim o de percorrer (a partir de resultados que a psicologia, a antropologia e a linguística de seu tempo lhe ofereciam) a evolução dos mecanismos fundamentais das expressões humanas que haviam conduzido determinadas culturas do antropomorfismo ao pensamento simbólico⁶. A despeito da ampla importância dos escritos de Warburg e do quanto possa parecer sedutor o anseio de dedicar mais tempo a toda a complexidade da sua abordagem, é necessário que aqui, esta se atenha a um núcleo basilar da sua teoria: a ideia do renascimento como um tempo de inauguração da modernidade. Na esteira de Burckhardt, ele acreditava que o renascimento corresponderia a uma época na civilização europeia, na qual, nomeadamente os *homines novi* da burguesia de Florença no *Quattrocento* (e ao mesmo tempo outros homens a eles similares na Itália e em toda a Europa) haviam buscado na antiguidade pagã, para além da cultura do cristianismo, uma experiência global que permitira a expressão de novos significados da existência humana, possibilitados pelas novas sociedades urbanas, mercantis. Do confronto e ao mesmo tempo da conciliação entre os sentidos do mundo pagão antigo e do cristianismo da baixa idade média, se produzira uma mistura cultural dinâmica e em transformação, plena de

5 Aby Warburg, *El Renacimiento Del Paganismo Aportaciones a la historia cultural Del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 624 páginas.

6 Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg. La Lotta per lo Stille* (Torino: Nino Aragno Editore, 2012), 384 páginas.

tensões, na qual se mesclavam o antigo, o tradicional e o novo, originando afinal o mundo dos Estados, das cortes, das artes e dos saberes modernos⁷.

Outro elemento especialmente interessante relativo ao renascimento que se mantém em continuidade no período do barroco, é a peculiar função da arte naquele momento e, antes disso, a concepção da arte como função. A esse respeito é válido lembrar a obra de Gombrich. A partir de um estudo sobre afrescos, ele afirma que “*a forma segue a função ou o fim determina o meio*”⁸. Ressaltando, no entanto, que as ações humanas não tendem a servir a um único fim, mas a uma hierarquia complexa de meios e fins e que às vezes o meio pode ele próprio se converter em fim. Pode-se compreender com esse autor a mudança de finalidade da arte acontecida no renascimento em relação ao período da baixa idade média. A esse respeito, o autor aborda o pensamento de Leonardo da Vinci que condenava o costume de dispor os personagens uns em cima dos outros (pense-se no afresco de Domenico Ghirlandaio, *Vida de São João Batista*, de 1490 em Santa Maria Novella, na cidade de Florença).

Segundo aquele pintor, como mostra Gombrich, os elementos das cenas pintadas deveriam – contrariamente ao que acontece na disposição acima mencionada – fazer com que os espectadores experimentassem as mesmas emoções do que aqueles personagens que estariam ali pintados nos quadros. A isso ele chamou de empatia, que seria então o verdadeiro propósito da destreza dos pintores. Esta experiência, no entanto, exigiria um tipo de olhar especial. O espectador seria assim chamado como testemunha na imediatividade da sua experiência. E a denominada *mimese* grega, passaria a servir à função de empatia. Todavia, o autor afirma que quando a imagem se torna símbolo aqueles problemas relativos aos espaços incoerentes apontados por Leonardo, deixam de existir. Trata-se aqui da função didática da imagem, na qual a coerência interna se estabelece em um ciclo que deve ser lido então de forma sequencial. Não havia na pintura mural da idade média uma distinção entre simbólico, narrativo e decorativo. Nada nesta finalidade didática evitava que o artista fizesse completo uso do marco que o arquiteto lhe proporcionara. Nesse período as articulações do edifício coincidiam com o agrupamento das imagens. Ao se perguntar quando se teria desintegrado esta

7 José Emilio Burucúa, *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 199 páginas.

8 Ernest H. Gombrich, *O Uso das Imagens. Estudos sobre a função social da arte e da Comunicação Social* (Porto Alegre: Bookman, 2012), página 14.

utilização que ele reputa como grandiosa e consistente das imagens e quais teriam sido as forças que levaram à recuperação da concepção clássica que se cognomina Renascimento, o autor responde: quando há uma nova concepção de ensinamento. Mas, essa nova concepção deve também ser explicada: ela se dá a partir de uma crescente demanda da evocação dramática, do retorno de um desejo de que se conte não o quê, mas como a história aconteceu. E ele aponta o século XIII com a volta dos monges pregadores populares e a tradição franciscana como responsáveis por este tipo de identificação imaginária. Os artistas estariam então, diante de um novo problema, a saber, o ajuste dos meios aos fins e vice-versa.

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

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

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

Polêmicas e especulações são frequentes quando se trata do barroco, desde a tentativa de compreensão da gênese do termo. Afirma-se a sua derivação do vocábulo *barrueco*, pérola imperfeita e ainda de um silogismo lógico de grande complexidade. O complexo, o imperfeito, a estranheza, a decadência, a distorção e o irregular estão assim, na gênese dessa tentativa de compreensão e condicionam uma linha de avaliação negativa e pejorativa que se iniciou com a abordagem dada ao verbete no Dicionário da Academia Francesa em 1740: “Diz-se também barroco, em sentido figurado, com referência ao irregular, extravagante, desigual.”⁹ Superlativo, extravagante, excesso, ridículo, foram conceitos associados ao barroco até meados do século XIX, quando Jacob Burckhardt conceituou o barroco como um estilo diferenciado em suas obras *O Cicerone* de 1855 e *O Espírito do Renascimento Italiano* de 1867. Nestas obras fica clara a sua especialização em estudos da antiguidade clássica e também do renascimento. No entanto, sua dedicação ao tema da antiguidade, aparentemente sem uma compreensão aprofundada do período barroco, possibilitou que um seu discípulo se dedicasse a esse tema que até então não fora estudado com a merecida atenção. Esse discípulo foi Heinrich Wölfflin, que sofreu influência não só de Burckhardt, como também do teórico Fiedler, do escultor Hildebrandt, e do historiador da arte vienense Alois Riegl (essa influência tripla permitiu que ele atentasse para a pura visualidade e para os símbolos visíveis, os elementos plásticos constitutivos das obras de arte, a partir dos quais entendia e avaliava não só os artistas, mas também os períodos artísticos como um todo). Wölfflin rompeu então, pela primeira vez, com uma visão do barroco enquanto um estilo negativo compreendido como destruição das formas positivas conquistadas no período anterior. Nesse percurso, identificou o barroco como uma corrente estética necessariamente decorrente da anterior, vital e não decadente. O discípulo superou o mestre na medida em que estabeleceu uma unidade crítico-filosófica por meio de um método e uma disciplina, rigorosos. Em Burckhardt a abordagem oscilava entre a narrativa e a crítica, sem apresentar a unidade conquistada por seu discípulo¹⁰. A proposta de Wölfflin era a análise das formas artísticas em si mesmas, a partir de uma lógica e com uma coerência internas. Ele resguardava a autonomia da atividade artística e preconizava uma sequência evolutiva entre o renascimento ou clássico e o barroco, o que remete a uma influência de Augusto Comte em sua abordagem. Entretanto, o formalismo não é a única

9 Juan-Ramon Triadó, *Saber Ver a Arte Barroca* (São Paulo: Martins Fontes, 1989), 80 páginas.

10 Regina Helena Dutra Ferreira Silva, *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística* (Prefácio) citado em Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco* (São Paulo: Perspectiva, 2010), 176 páginas.

ótica possível da sua abordagem, sendo ainda possível a identificação de uma abordagem sociológica, uma vez que não está definida uma metodologia desvinculada de fatores ambientais ou sócio-culturais. O barroco foi por ele identificado em uma tipologia tripla, situada entre o renascimento e o neoclassicismo: primeiramente um tipo severo e maciço, um segundo leve e cheio de alegria e um terceiro que dissolveria as formas clássicas. Pode-se verificar ainda em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*¹¹ a concepção do Renascimento ou clássico (identificado com o imitativo, com formas fechadas e próprio dos países mediterrâneos) e do barroco (decorativo, de formas livres, próprio dos países do norte da Europa) como duas categorias atemporais que se sucederiam alternadamente ao longo da história, sempre de forma evolutiva. Neste sentido, estabelece cinco pares de conceitos fundamentais:

1. Em contraposição ao linear e plástico próprios do clássico, o barroco é pictórico. A leitura da obra clássica é nítida e distinta, na medida em que a linha isola os objetos da visão e faz com que cada elemento seja concreto e perfilado. Já no barroco há a evolução para uma maior liberdade das linhas e a alternância de luz e sombra confere movimento e dissolve as figuras.
2. Assim, enquanto na arte clássica a revelação se dá na superfície, uma vez que o plano é próprio da linha, no barroco acontece a organização da imagem por meio da sobreposição de planos, dando-se a visão em profundidade. O esvanecimento dos contornos redundando no desaparecimento da representação na superfície.
3. Apesar de toda obra de arte ser concebida como fechada e completa em si mesma, comparando-se clássico e barroco, este último mostra-se mais solto e flexível, enquanto o primeiro segue rígidas leis de construção. Desta maneira do clássico ao barroco observa-se uma evolução da forma fechada para a forma aberta.
4. O clássico é caracterizado pela multiplicidade e o barroco pela unidade. Sendo multiplicidade compreendida como um conjunto formado pela pluralidade de elementos e a unidade como a percepção primeira da visão única e globalizada na medida em que elementos isolados perdem expressividade.

11 Heinrich Wölfflin, *Conceitos Fundamentais de História da Arte* (São Paulo: Martins Fontes, 1989), 368 páginas.

5. Há uma perda de clareza na evolução do clássico para o barroco, uma vez que a clareza fica prejudicada em pinturas construídas a partir de múltiplos planos de profundidade e movimentadas por contrastes de luz e sombra como acontece no barroco.

Sem negar a existência de distintas personalidades em uma mesma época (estilos e peculiaridades individuais concernentes a cores, massas, linhas, sombra e luz), Wölfflin afirma a existência de um estilo nacional ou regional. Este seria uma tendência dominante para a qual convergiriam as distintas personalidades e acima do qual estaria o estilo de uma época, próprio de um determinado momento histórico. É esse denominador comum a condição de possibilidade de identificação de semelhanças entre, por exemplo, Caravaggio, Rubens e Rembrandt, à primeira vista tão diferentes. A necessidade da vinculação do artista a possibilidades ópticas predeterminadas pela época e pelo sentimento nacional relativiza, para esse autor, o papel do artista. Disso decorre sua afirmação de que nem tudo é possível em todas as épocas. Assim diminuídas, a intenção artística e outras causas transcendentais, reaparecem como atuação de fatores externos em relação à imanência das formas na medida em que significam a ruptura nas leis internas no seu processo evolutivo, dando assim início a um novo ciclo. A evolução cíclica das categorias clássica e barroca, não despreza, portanto, as causas externas, nessa teoria da arte que decorre mormente do desenvolvimento imanente das formas, teorizando e classificando diferentes períodos.¹² Importa-nos especialmente compreender que aqui se inaugura uma possibilidade de compreensão positiva do barroco, contraposta à negatividade da abordagem de até então e à afirmação acerca da completa dissolução por ele operada atinente às aquisições do renascimento. E ainda atentar para a afirmação wolffliniana relativamente à possibilidade de existência de estilos de época compreendidos como a coexistência de elementos comuns passíveis de identificação e comparação no espaço e no tempo. A partir disso o barroco ficou definitivamente estabelecido como estilo de época.¹³

Um ano antes da definição do barroco estabelecida por Wölfflin, em 1887, Cornelius Gurlitt¹⁴, historiador da arquitetura, afirmou ser o barroco baseado inicialmente em formas clássicas renascentistas, iniciado na Itália, mormente

12 Wölfflin, *Renascença e Barroco*, 1989.

13 Helmut Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco* (São Paulo: Perspectiva, 2002), 320 páginas.

14 Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, (Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887), citado em Helmut, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002.

em Roma, por influência da companhia de Jesus. E ainda, que esse estilo é francamente didático, de aspecto ostentoso e ímpeto exagerado. Aliadas à concepção de Wölfflin de uma atitude religiosa de terrível gravidade, essas afirmações se repetiram em diferentes momentos pela historiografia da arte e permanecem hoje como referência histórica e geográfica para o surgimento do barroco, ainda que sempre acompanhadas de polêmicas e contraposições. Exemplos dessas polêmicas e contraposições, enquanto Alois Riegl¹⁵ indicou novamente o jesuitismo como inspiração determinante do barroco baseado na contrarreforma; e em um conseqüente novo patamar de dominação mundial do papado, August Schmarsow¹⁶ apontou as origens do barroco em Michelangelo, portanto, anteriormente à contrarreforma. Ou ainda os debates acerca da Espanha como país de origem do barroco, seja como uma predestinação espanhola para o barroco como em Sitwell¹⁷; seja como a concepção da pré-formação do barroco espanhol enquanto invenção de um modo barroco de olhar as coisas com visão longínqua (de caráter profano ou religioso) atribuído por Ortega y Gasset¹⁸ a Velazques; ou a concepção da metafísica como essência do barroco que teria a Espanha como pátria, uma vez que nenhum outro lugar atribuiria ao transcendental tamanha importância, preconizada por Hugo Kehrer¹⁹. Não se pode deixar de citar Werner Weisbach que promoveu a extensão do conceito historiográfico de Barroco para além da história da arte e da literatura, em direção a outros campos, da história política à história da religião e da sociedade²⁰.

Não nos cabe aqui dedicarmo-nos em especial ao debate acerca do barroco literário. No entanto, é preciso lembrar que quando compreendemos que o barroco formal é percebido como pertencente a momentos históricos identificáveis levando-se em conta condições externas anteriores ao seu aparecimento, a história da literatura tem um papel significativo no que

15 Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Wien: ed. Von Burda und Max Dvorac, 1908), citado em Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002.

16 August Schmarsow, *Barok und Rokoko* (Leipzig: Hirzel, 1897), citado em Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002.

17 Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art* (London:1924), citado em Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002.

18 José Ortega y Gasset, "El punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, no.VIII (1933): páginas 443-457.

19 Hugo Kehrer, *Spanischer Barok* (München: H. Schmidt, 1924) citado em Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002.

20 Werner Weisbach, *Arte Barroca em Italia, Francia, Alemanha y España* (Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Editorial Labor, S. A., 1934), 710 páginas.

diz respeito ao estabelecimento desse estilo de época e não se separa em absoluto das demais formas de expressão artística²¹.

Outro debate marcadamente polêmico com relação ao barroco como estilo de época é a sua relação com o maneirismo e o rococó, momentos respectivamente anterior e posterior a ele. Ainda que uma convenção historiográfica tenha estabelecido a data de 1600 como o momento no qual se teria dado em toda a Europa e especialmente na Itália, o fim das experiências maneiristas (compreendidas como subprodutos renascentistas²² ou como modificação das normas do renascimento clássico²³), a polêmica se estende. Da mesma forma, a compreensão do rococó como estilo de época autônomo ou como momento derradeiro do barroco produziu um debate profícuo e numerosos pontos de vista. Este debate traz a reboque tantos outros, como a efervescência cultural e artística do momento do barroco, os problemas linguísticos e ideológicos que apontam suas profundas raízes culturais no *Cinquecento*, a pluralidade de tendências contrapostas e os distintos interesses de uma sociedade que desejava ser uniforme. Entre os numerosos aspectos culturais que propiciaram o aparecimento do barroco na Europa, uma nova ideia de ciência é apontada como um dos mais importantes. Vale dizer, a emergência daquela nova relação estabelecida entre o homem e a natureza que, alcançando um determinado grau de objetividade e racionalização permite-nos falar de ciência moderna no sentido estrito do termo. De uma maneira geral, ainda que alguns autores afirmem a falsidade de uma absoluta dicotomia entre propostas maneiristas e barrocas, um conceito mágico da realidade é mormente atribuído ao maneirismo em contraposição a um naturalismo barroco, apoiado na nova metodologia científica e suportado pelo cientificismo jesuíta²⁴. Argan afirma ter sido o barroco a inventar a modernidade compreendida como um atributo primordial de qualquer produto de cultura.²⁵ Acerca do rococó, outros tantos problemas se colocam, desde a sua concepção como variante e momento final do barroco até sua autonomia sustentada pela compreensão de que participava de um momento histórico

21 Para a compreensão da relação entre Arte e Literatura no barroco recomendo a leitura de Estudos sobre o Barroco de Hatzfeld, *Estudos Sobre O Barroco*, 2002 e Giulio Carlo Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004), 632 páginas.

22 Fernando Checa Cremades e José Miguel Morán Turina, *El Barroco* (Ediciones Istmo: Madrid, 2001), 388 páginas.

23 Hatzfeld, *Estudos Sobre o Barroco*, 2002.

24 Cremades e Turina, *El Barroco*, 2001.

25 Giulio Carlo Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004), 632 páginas.

e um meio social, distintos. A restrição à sua aceitação na França (atribuída à racionalidade cartesiana e à austeridade do catolicismo francês de base jansenista)²⁶ foi confrontada com a sua ampla aceitação em outras regiões da Europa central.²⁷

É recorrente nessa discussão sobre o conceito de barroco a contraposição de duas teses consistentes e efetivamente opostas. Benedetto Croce faz um julgamento negativo do conceito de barroco no qual envolve todas as manifestações da vida no século XVII, da moral à arte figurativa, passando pela religião, pela política e pela literatura. Esse autor entende o barroco como uma época marcada pela vigência de falsos valores, de intelectualismo e moralismo, da prevalência do artifício.²⁸ Contrariamente a ele, Eugênio d'Ors compreende o barroco como uma categoria do espírito, como um conceito fenomenológico, possivelmente eterno:

Sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco. O espírito do barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra.²⁹

Partindo disso, d'Ors encontra ao longo da história da arte vinte e dois momentos passíveis de serem chamados de barroco. Essa concepção permite, por exemplo, que o Dicionário Oxford de Artes³⁰ afirme que o termo barroco, utilizado como adjetivo poderia ser aplicado a qualquer arte (inclusive a grega) que apresentasse as qualidades de movimentos vigorosos e intensidade. Assim é afirmada a positividade do barroco compreendido como adjetivo. A contraposição entre d'Ors e Croce ilustra a multiplicidade de teorias e abordagens construídas em torno desse tema. Entre estes dois autores, pretende-se aqui escapar da polêmica maniqueísta entre a concepção negativa de um e a concepção benevolente do espírito de época que se pode encontrar em qualquer momento histórico. Aqui, buscando o "justo meio termo" proponho que para compreender o barroco se leve em consideração compreender as manifestações da vida no século XVII como propõe Croce, no entanto, escapando do juízo de valor negativo que faz sobre

26 Victor-Lucien Tapié, *Barroco* (Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1983), 104 páginas.

27 Myriam Andrade Ribeiro Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (Cosac & Naify: São Paulo, 2003), 352 páginas.

28 Benedetto Croce, *Storia della Eta barocca in Italia* (Bari: Gius, Laterza e figli: 1929), 508 páginas.

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

30 Dicionário Oxford de Artes, 1th ed., s.v. "barroco".

elas. E ao mesmo tempo levo em consideração as intenções contraditórias do barroco e seu resultado estilístico proposto por d'Ors, abrindo mão, no entanto da generosidade expansiva a qualquer momento histórico nos quais semelhantes características se manifestem. Ao espírito do barroco como conceito fenomenológico eu proponho a substituição pela mentalidade do período do barroco.

São também marcantes e polêmicos dois autores os quais não se pode deixar de citar. Segundo Arnold Hauser³¹ o barroco é, muitas vezes, visto como em parte intrinsecamente popular e em parte como algo que é sustentado pela classe cultural dominante. Em oposição ao chamado exclusivismo intelectual do período precedente (no caso a renascença), leva em consideração as massas na medida em que tem um caráter pedagógico. A também polêmica obra de Gombrich³² faz um estudo da psicologia da representação pictórica, enquanto desacredita a história social da arte. A abordagem desse autor é, aqui, especialmente interessante em dois pontos: primeiramente, em se tratando da participação do observador na obra de arte – que segundo Argan³³ no barroco torna-se de fato uma terceira pessoa – na medida em que afirma a impossibilidade da obviedade na leitura de uma imagem. O observador depara-se sempre com a ambiguidade da imagem. Em segundo lugar, o autor sugere ao historiador que não se deixe levar pela pressa em explicar determinado fenômeno estético sem primeiramente interrogar o porquê da continuidade da existência de um dado estilo em determinado momento ou por que foi superado por outros movimentos estilísticos ao término de alguns anos. A resposta a esta questão para Gombrich será sempre uma resposta no âmbito da psicologia. Essas duas concepções, que não se tocam e por vezes se excluem, em alguns momentos acusadas de sociologismo e psicologismo respectivamente, apontam também para a pluralidade de teorias que se descortina aos olhos de quem se propõe a compreender o barroco. Também aqui, escapando de qualquer sectarismo deletério, levo em consideração tanto as abordagens sociológicas como as nuances psicológicas, considerando-as fundamentais e não excludentes no exercício do diálogo transdisciplinar da história.

31 Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura* (São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003), 1056 páginas e Arnold Hauser, *Conceito de Barroco* (Lisboa: Vega Editora, 1997), 95 páginas.

32 Ernest H. Gombrich, *Arte e Ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica* (São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007), 412 páginas.

33 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, 632 páginas.

Provavelmente tão complexo e temerário quanto definir tipologia e cronologia é apontar uma geografia do barroco europeu. Como afirmado anteriormente, ainda que não seja consensualmente o *locus* de nascimento do barroco, a Roma papal é apontada definitivamente como um dos seus núcleos mais influentes. A arte da contrarreforma, ideologicamente definida, ainda que não seja sua forma exclusiva, se tornou em um barroco exuberante e triunfalista³⁴ que influenciou todo o continente europeu, tendo como critério de aproximação precisamente essa linha ideológica da Igreja da contrarreforma. Triadó³⁵ aponta uma via tríplice para a difusão do barroco: a dos artistas estrangeiros que visitaram Roma e adotaram o novo estilo; a dos próprios artistas italianos que viajaram e divulgaram a estética barroca; e, finalmente, a viagem dos modelos, sejam eles obras originais ou reproduções, que foram a base de muitas das obras do século XVII fora de Roma. Ainda segundo esse autor, guardadas as suas distinções e dinâmicas próprias, a arte barroca encontrou lugar na corte espanhola da casa de Áustria (Valência, Sevilha, Toledo e Madri na península, Nápoles, Lombardia e Flandres no exterior), na França de Luís XIV (que se distanciou da exuberância italiana), na Alemanha (onde houve um processo chamado de tardio que culminou no rococó), Portugal e Espanha (que levaram o barroco ao novo continente americano, onde assumiu uma plástica de claras influências regionais). Não firmou raízes na Europa setentrional, apesar de atingir a Holanda e a Inglaterra protestantes, onde temáticas próprias lhe teriam dado características específicas.

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

34 Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V* (Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 277 páginas.

35 Juan-Ramon Triadó, *Saber Ver a Arte Barroca*, 80 páginas.

uma sociabilidade complexa e multifacetada na qual cada âmbito da cultura tem a sua importância como fator (não exclusivamente) determinante.

A persuasão: Imagem, teatralidade e engano arquitetônico

Especificamente em se tratando da inteligência do barroco como um estilo no qual as perdas dos processos cognitivos correspondem a ganhos com processos imaginativos; onde para além do deleite estético se busca o utilitarismo; onde o interesse da imagem perde importância para o modo de comunicar utilmente o imaginado; onde o belo não é mais o resultado, mas o móvel da arte; onde o zelo devoto encoraja a conversão da religião em política; onde uma função pedagógica e retórica toma o lugar da beleza como fim; onde a perspectiva é a objetivação do sujeito; pretendo me apoiar em Erwin Panofsky³⁶ e Giulio Carlo Argan³⁷. São concepções que fazem vizinhança com outros saberes como a filosofia da arte. Panofsky será importante na compreensão da perspectiva como condição de possibilidade do engano do olho na falsa arquitetura, mas, especialmente Argan será aqui a âncora por abordar o problema da persuasão no barroco, em uma perspectiva que promove a inversão teleológica na qual a apologia do engano se sustenta na atitude do fruidor da arte que deseja ser enganado. Em seu livro *Imagem e Persuasão* alguns ensaios são notadamente importantes a esse respeito. Cabe aqui uma breve explanação de como aparecem especialmente em dois ensaios os temas que me serão caros na investigação das pinturas do arraial do Tijuco.

Ainda no prefácio, assinado pelo próprio autor, ele anuncia a atualidade do problema do barroco, que ora se apresenta mais amplo e complexo do que se mostrava no momento da sua formação e dos historiadores da sua geração. Dando a tônica crítica e enfática que se manterá a mesma em toda a obra, o autor afirma que a modernidade enquanto atributo primordial de todo e qualquer produto da cultura é inventada pelo barroco. De extrema importância é a identificação feita aqui entre arte e literatura do século XVII e um fim prático, político e religioso, no qual o poder não poderia prescindir do consenso, cuja obtenção lançaria mão inevitavelmente da persuasão e

36 Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica* (Lisboa: Edições 70, 1999), 160 páginas.

37 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, 632 páginas.

da propaganda. Persuadir tem nessa obra o sentido de “solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que apesar disso se coloca no horizonte do possível”³⁸. Outra afirmação fundamental é a de que a perda da segurança ética da qual o homem gozava até o século XV, isto é, a perda da unidade ética entre arte e pensamento sobre arte, abre espaço, ao mesmo tempo para um moralismo católico de difícil internalização e para o ideal de monumentalidade como resposta estética. Isto é, Argan afirma que à crise ética moderna, o barroco responde com uma solução estética monumental e persuasiva. Assim, o momento histórico do barroco transita do problema da verdade (do qual se afasta) para a aproximação pela verossimilhança (sempre ilusória). É a partir dessas afirmações que escolho a via da compreensão do barroco como uma apologia da ilusão. Poderíamos dizer uma apologia da mentira, no sentido do engano *dell'occhio*. A arte que quer enganar um público que pede para ser enganado. A pergunta que então me orienta é (uma vez afirmada a existência da persuasão nas pinturas barrocas desta colônia portuguesa): qual o sentido da persuasão neste contexto? Qual a relação do engano (intentado no Tijuco também com a utilização de falsa arquitetura) com a sociedade que o produziu e foi ao mesmo tempo seu fruidor? Dentre os trinta e três ensaios compilados no livro ora citado, dois interessam-me diretamente no esforço de elucidação dessa temática: *A retórica e a arte barroca* e *A Europa das capitais*.

No ensaio denominado *A retórica e a arte barroca*, que é a transcrição de uma conferência, Argan indica, sem pretender esgotar o assunto, alguns aspectos do pensamento aristotélico no que refere-se à sua influência sobre a concepção de arte no período barroco. Essa influência aristotélica, especialmente da retórica, se anuncia como um fator primordial na superação do cânone formal e, portanto do cânone do neoplatonismo preponderante até o maneirismo toscano pós michelangelesco. O objetivo dessa compreensão aqui não é estético, mas explicativo do valor da persuasão, isto é, da arte ou técnica de persuadir e sua relação com o barroco. O problema base da teoria do barroco (que até o renascimento se concentrava no problema entre teoria e prática) é então apontado como centrado na imitação e na ideia, respectivamente relacionadas às correntes pictóricas do caravaggismo e do carraccismo. Separando o problema da imitação do problema da idealização, a arte barroca se coloca de maneira necessária a questão teleológica. No caso da imitação, há a predominância da técnica da mão e do pincel. No caso da imaginação, há a predominância da técnica da mente, ou da imaginação. Em

38 Argan, *Ensaíos Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, página 8.

ambos os casos, trata-se da técnica, e segundo o autor, a técnica sempre pressupõe finalidade. Ele pergunta, então, qual seria a finalidade da arte no século XVII. No percurso dessa investigação são retomadas as reflexões sobre arte que Bellori³⁹ atribui a Poussin, onde ele afirma que a forma artística não tem um fim em si mesma. Argan afirma que a forma artística para Bellori, seria um meio: algumas operam o riso e o terror, mobilizam os afetos, persuadem, mas sempre pelo modo como o fazem, e isso por seu caráter de meio. Esse teórico entende que os princípios ou valores da arte figurativa devem ser integralmente transcritos em valores literários onde o substantivo é a forma; o verbo é a composição; e o adjetivo é a cor. A própria obra de arte é um discurso do tipo demonstrativo (silogístico ou entimêmico). A pintura dos Carracci teria para ele um valor de prosa, um caráter discursivo, portanto pode-se falar aqui de um fim demonstrativo. A finalidade demonstrativa demanda evidentemente um terceiro: o observador.

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

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

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

uma técnica distinta da italiana e da portuguesa, embora com suas raízes nelas inseridas, há também uma demanda de persuasão onde o verdadeiro e o verossímil se equivalem?

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

o entendimento que se estabelece, não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo ou o método de persuasão... à técnica de persuasão própria do artista corresponde no público a uma técnica igualmente complicada de deixar-se persuadir.⁴⁰

Afirmado com Aristóteles que a retórica é o germe da política, Argan entende que o caminho da retórica leva a uma interpretação positivamente civil da arte barroca, que ele contrapõe à avaliação negativa operada por Croce.⁴¹

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

No ensaio intitulado *A Europa das Capitais* Argan trata de temas que marca como subtítulos: *O Barroco; A Forma e a Imagem; A Função das Imagens; Poética e Retórica; O Estado e a Capital; A Cidade Capital; O Monumento; A Monumentalidade; Imaginação e Ilusão; Imaginação e Sentimento; Os Afetos; Persuasão e devoção; Retórica e Classicismo; O Classicismo; Retórica e Arquitetura; A Fachada; A Técnica; O Grande Teatro do Mundo; O Espaço e as Coisas; O Retrato; A Paisagem; O Desenho e a Gravura; O Costume; A Natureza-*

40 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, página 38.

41 Croce, *Storia della Eta barocca in Italia*, 508 páginas.

Morta; e Ensinar e Educar. Retomo aqui as afirmações centrais, identificadas como núdulos fundamentais de cada um desses subtítulos, na medida em que apresentam contribuições para esse debate.

Em *O Barroco* Argan principia por considerar a sua discussão como um tema em aberto. E se contrapõe a duas críticas já clássicas: a de Croce e a de Eugênio D'Ors, já acima mencionadas. Para o primeiro, o barroco tem uma conotação negativa, na qual ele envolve indiferentemente todas as manifestações da vida no século XVII: moral, religião, política, literatura e arte figurativa. Consequência disso, o barroco, ao menos na Itália é para ele uma época de falsos valores. Já para D'Ors, contrariamente a Croce, o barroco seria uma categoria do espírito, dionisiaca, apontando sempre para o irracional. Criticando ambos, Argan afirma que a irracionalidade do século XVII não é um profundo impulso vital como afirma D'Ors, nem é prova suficiente de que tudo nesse século é falso e artificioso, como quer Croce. A irracionalidade, caráter dessa cultura é desejada, controlada e teorizada. Assim, Argan afirma que a cultura barroca fundamenta a estrutura da sociedade moderna. Isso não seria possível se o barroco fosse ou uma época de decadência, ou um mero retorno à irracionalidade. Haveria, evidentemente uma renúncia a certo tipo de racionalidade, enquanto se buscaria uma nova racionalidade, uma racionalidade que ele chama de "razão artificial", e que é antes de mais nada uma razão social. Aqui é afirmada a autonomia da arte ao mesmo tempo em que se justifica buscar na arte a expressão autêntica e completa de uma civilização. A tarefa da seria, portanto, "conferir valor ao momento fenomênico, considerado fundamental, da cultura da época".⁴² Assim, o século XVII é considerado como um momento de transição entre dois tipos de racionalidade, momento no qual são levantados problemas que deverão ser retomados e respondidos em tempos posteriores. Os artistas desse século, curiosos quanto aos fenômenos referentes à sua singularidade e pluralidade, mostram-se duvidosos quanto ao seu significado, até perceberem que registrar os fenômenos presta-se a nada mais que determinar certos pontos de entendimento: comunicar é a grande tarefa. No barroco, o problema do comportamento substitui o problema da natureza humana. Essa transformação deve-se a acontecimentos importantes do século anterior: a revolução filosófica cartesiana, a revolução científica de Copérnico e Galileu e a grande crise religiosa que assolou a Europa. Como o comportamento se dá na sociedade, as questões da organização social, da sua

42 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, página 47.

tessitura e funcionalidade se apresentam como fundamentais nesse período. Mais uma vez, a persuasão é aqui ressaltada: é mais importante persuadir do que demonstrar. Nesse momento não há modelos únicos para os fenômenos e conseqüentemente não os há também para as atividades mentais. Aqui a ciência e a arte tomam caminhos diferentes depois de andarem juntas por muito tempo: quanto mais a ciência declara buscar a verdade, mais se torna claro que na arte trata-se da ficção. Se no Renascimento as figurações delirantes de Bosch ou de Bruegel parecem sonhos ou fantasia, no século XVII, figurações igualmente desconformes em relação à experiência parecem verossímeis à medida em que podem ser aceitas como produtos reais da fantasia: no barroco a verdade cede lugar à verossimilhança.

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

Em *A Função das Imagens* Argan afirma que a crise religiosa do século XVI atingiu a arte diretamente, uma vez que não admitiu mais essa forma sensível do dogma participante dos rituais, essa mediação sensual entre Deus e a humanidade. Trata-se das representações imaginárias. Nega-se toda e

qualquer mediação e desconfia-se até mesmo das escrituras. Nem mesmo os teóricos da contrarreforma se colocam visceralmente contra a acusação de paganismo imputada às imagens do Renascimento. No entanto distinguem entre imagens boas e más. Em si, elas não são boas nem más, mas o são na medida em que são utilizadas para uma finalidade boa ou perversa. Aqui a Igreja não pode deixar de se colocar um problema moral. Se a imaginação produz imagens, ela não escapa do juízo de valor (bom ou mau, útil ou nocivo) que são inescapáveis para todas as ações humanas. O barroco tem neste contexto, como grande empreitada, a defesa e a revalorização das imagens, quando a igreja se dedica à contraofensiva após se certificar que conteve a reforma. Isso se dá por meio da afirmação da demonstração visual dos fatos históricos enquanto necessidade prática e do seu valor ideal, tendo como finalidade o exemplo e a edificação. Também a cultura clássica e do Renascimento são aqui revalidadas uma vez que, se o belo é agradável, pode ser persuasivo. Se a função da imagem é prática, educativa e didática, ela está voltada para o bem. No entanto, não basta para isso transmitir através das imagens mensagens morais edificantes: é preciso condicionar todas as ações humanas, independentemente de sua formação cultural e de sua posição na sociedade. Isso vale para a autoridade em geral – não só a religiosa, mas também o próprio Estado. É preciso que haja a convergência para um fim comum: para a Igreja, a salvação; para o Estado, o poder. A imagem não age sobre ações ou decisões, e sim sobre solicitações. Não fornece modelos ou esquemas. São mais eficientes na medida em que abarcam os costumes e interesses do maior número possível de estratos sociais. A arte é agora, nesse projeto político-social da Igreja um modo de chegar à salvação: por meio de obras, isto é, cumprindo os deveres sociais no mundo. A arte é, pois, um instrumento de devoção. Nesse momento em que a Igreja se dedica a uma tarefa missionária, de um lado de proteger os fiéis da heresia, de outro de levar a fé católica a povos ainda pagãos, seus desdobramentos se dão por meio da propaganda. E a propaganda não é demonstrativa: é persuasiva. Persuade à devoção. O vulgo (ignorantes, pagãos, primitivos) não é sensível às formas, mas às imagens. Assim, com este fim nasce uma nova e copiosa iconografia. Temos então uma devoção diferenciada na medida em que é uma devoção política: Se a finalidade da propaganda é a salvação de toda a humanidade, a política do Estado é meio e instrumento da salvação enquanto comportamento coletivo. A persuasão ideológica se torna, assim, o modo essencial do exercício da autoridade, seja ela religiosa ou política. A arte do século XVII é animada por esse espírito da propaganda por meio das imagens, no sentido de que elas agem como imagens mesmas e não como veiculação

de algum sentido conceitual hipotético ou implícito. O maravilhamento próprio do barroco implica a suspensão das faculdades intelectivas. A imaginação é considerada a nascente e o impulso dos sentimentos que serão o móvel da ação. A arte desenvolve e educa a imaginação. À vontade de persuadir deve corresponder a disponibilidade de ser persuadido.

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

O Estado nacional em sua forma típica – a monarquia absoluta – é a grande invenção política do século XVII, segundo Argan em *O Estado e a Capital*. O poder centralizado determina a predominância de uma cidade sede da sua autoridade, vale dizer dos órgãos de governo, da administração pública, das representações diplomáticas. A formação desta cidade que é uma cidade capital faz com que outras cidades do estado lhe sejam subalternas, criando a categoria de cidades capitais da província. Temos então a cisão entre a cultura e arte da capital e a cultura e arte da província. A capital moderna, diferentemente da cidade medieval, abarca a centralidade política e religiosa.

Roma fornece o modelo representativo de cidade com valor ideológico. A figura da capital espiritual do catolicismo é um meio de propaganda política e religiosa. Assim como a sua *forma urbis* determina a cidade cujas formas são destinadas à persuasão – são formas retóricas. A capital, enquanto forma tipicamente barroca é a representação monumental da “ideologia do poder”,⁴³ afirma Argan retomando Mumford.⁴⁴ Há aí uma moderada retórica burguesa (que deseja um processo de persuasão e educação como condicionante da existência) e uma grandiosa retórica da Igreja e do Estado. Referente à pintura, identifica-se uma grande retórica e uma pequena retórica do barroco: A primeira refere-se à figuração histórico-religiosa e decorativo-alegórica da grande decoração e a segunda à natureza- morta ou à cena de costume.

Em *A Cidade-Capital* a nova função política do Estado no século XVII determina a estrutura da cidade-capital e contribui para a concepção de espaço em geral. A nova concepção de espaço no barroco associa espaço e movimento. Lei, ordem e uniformidade são os espaços distintivos da capital barroca. A avenida é o mais importante símbolo e o fato principal da cidade barroca. E finalmente a idéia de monumento (no ensaio de mesmo nome) está associada à idéia da cidade-capital. Monumento aqui compreendido como unidade plástica e arquitetônica que representa valores ou a própria autoridade e que por isso tem uma função retórica ou persuasiva. Lembro aqui a associação feita por Paolo Portoghesi⁴⁵ entre Roma como cidade barroca e uma nova concepção de espaço: um culto ao infinito, à distância, à relatividade do espaço. E neste contexto ele ressalta a importância do ilusionismo ótico na representação do infinito.

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

Nesse momento será aqui desenvolvido um rápido estudo sobre a perspectiva, sua história e sua utilização na pintura como condição de possibilidade do engano do olho e da persuasão, tendo como referencial teórico preferencial

43 Argan, *Ensaíos Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, página 74.

44 Lewis Mumford, *A Cidade na História* (Martins Fontes: São Paulo, 1982), 742 páginas.

45 Paolo Portoghesi, *Roma Barocca* (Editori Laterza: Roma, 1978), 634 páginas.

Erwim Panofsky.⁴⁶ E a compreensão de como conhecimento do estudo perspéctico abre uma nova possibilidade para a pintura decorativa na época do barroco.⁴⁷ Segundo Panofsky⁴⁸ a perspectiva seria uma objetivação do mundo subjetivo, ou a passagem daquilo que se poderia chamar de uma objetividade artística para o campo fenomênico. Tanto em Portugal como no Brasil, as pinturas de tetos recorrerão sempre à compartimentação do espaço. Entretanto, pode-se afirmar a intenção de que um novo público (que habita uma nova ordem urbana) será tomado pela persuasão ao passar da frontalidade e pura planimetria – características próprias do brutesco – para o ilusionismo perspéctico.⁴⁹ No percurso desse estudo outros autores serão utilizados como Hubert Damisch⁵⁰ e Jorge Lúcio Campos.⁵¹

A seguir será retomado um breve histórico da pintura de arquitetura, partindo da utilização da perspectiva na pintura da renascença, no quadro vertical na parede vertical; em observações totalmente zenitais e em sentido frontal aplicado ao teto; e o uso da dinâmica do ponto de fuga. E chegando à visão e a representação científica na pintura italiana, focando os pintores de afresco italianos e o desenvolvimento *trompe l'oeil* em superfícies verticais. Interessa aqui, especialmente a utilização da perspectiva no período barroco, focando ainda os quadros horizontais e curvos. Para isso, utilizarei, além dos autores já citados, as obras de Pedro Miguel Filipe dos Santos,⁵² Fernando R. De la Flor,⁵³ Fernando Checa e José Miguel Morán⁵⁴ e José Antônio Maravall.⁵⁵

Assim será possível extrair desse estudo a compreensão de como em Portugal e no Brasil o uso da perspectiva mantém uma função de narrativa historiada em contraposição ao espetáculo romano (como nas pinturas dos tetos feitas por Andrea Pozzo), na medida em que utilizam o quadro recolocado e não o arrombamento do teto como continuidade da falsa arquitetura.⁵⁶ E ainda

46 Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, 160 páginas.

47 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

48 Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, 160 páginas.

49 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

50 Hubert Damisch, *L'origine de La Perspective* (Paris: Flammarion, 1993), 478 páginas.

51

52 Jorge Lúcio Campos, *Do Simbólico ao Virtual* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1990), 69 páginas.

53 Fernando R. De la Flor, *Imago. La cultura Visual y Figurativa Del Barroco* (Madrid: Abada Editores, 2009), 286 páginas.

54 Fernando Checa e José Miguel Morán, *El Barroco* (Madrid: Ediciones Istmo, 1998), 257 páginas.

55 José Antônio Maravall, *A Cultura do Barroco* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009), 424 páginas.

56 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

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

A pintura decorativa em Portugal durante o reinado de D. João V

*“Egoísta, vaidoso, perdulário, mulherengo, obsceno, despótico, intolerante. E mais do que isso, um monarca de sorte”.*⁵⁷ Se esta forma de caracterizar D. João V está efetivamente distante de uma abordagem razoável do ponto de vista do historiador, pela carga inaceitável de juízos de valor que contém, pode, no entanto, remeter de alguma forma à realidade do que foi o seu reinado para Portugal, enriquecido com a descoberta do ouro no Brasil, realizador de uma arquitetura grandiosa e mecenas das artes.

O barroco se desenvolveu, como dito anteriormente, em grande parte da Europa desde o fim do século XVI e por todo o século XVII. Nesse período as condições culturais em Portugal não possibilitaram o desenvolvimento dessa proposta estilística, o que veio a acontecer somente em meados do século XVII e mais intensamente durante o reinado de D. João V. Portugal se caracterizava então por ser uma sociedade extremamente católica, cujo poder se concentrava nas mãos das ordens religiosas e da aristocracia. Até o período joanino, enfrentava uma crise financeira e uma situação política conturbada desde a união com Espanha em 1580, o que inviabilizava a estruturação de uma corte em Lisboa, dificultando imensamente o mecenato régio, que esteve praticamente inibido e sem atividades dignas de relevância. Nesse período muitos artistas portugueses fizeram a sua aprendizagem na Espanha, local mais sintonizado com o restante da Europa e pronto a responder às suas necessidades. Um dos fatores condicionantes dessa realidade portuguesa era a sua situação geográfica, relegando o país a uma espécie de isolamento no extremo ocidente da Península Ibérica, tendo como barreira a Espanha. A alternativa encontrada para a ruptura com esses

⁵⁷ Lucas Figueiredo, *Boa Ventura, A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)* (Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011), 368 páginas, citação da página 199.

percalços foi a exploração do novo mundo por via marítima. Isso possibilitou ao país a expansão não só para a China e Índia, como também para o Brasil, viabilizando, com as riquezas daí advindas, o surgimento de um novo processo cultural e artístico. O que então se chamou de civilização destas zonas, impôs uma ação de absorção das propostas culturais europeias, especialmente na fase final do século XVI com a presença das ordens religiosas, cujo auge de atuação se efetivaria a partir do século XVII.⁵⁸ Momento significativo dessa absorção cultural, verificou-se no Brasil, uma ampla difusão da cultura artística do barroco, que aí encontrou terreno fértil, fazendo surgir uma arte luso-brasileira. Entretanto, o enriquecimento português não foi imediato. A partir da Restauração em 1640 e com o reinado de D. João IV de 1640 a 1656, ainda com poucos recursos e envolvido em uma luta com a Espanha até 1668 (quando se deu o reconhecimento espanhol da independência portuguesa), Portugal enfrentava ainda sérios problemas políticos e econômicos. Exemplo disto, um fato contraproducente para a economia portuguesa desta fase difícil e complexa, foi a invasão dos holandeses (que então controlavam o comércio açucareiro) no litoral pernambucano e sua expulsão em 1654. Até o fim do século XVII, Portugal tentaria recuperar as forças, preparando uma nova situação econômica e financeira, só conseguida no fim do século com a descoberta do ouro, procurado intensamente durante o reinado anterior. Foi ainda no reinado de D. Pedro II (de 1683 a 1706) que Portugal iniciou a recuperação econômica que possibilitou uma nova realidade cultural e também a reconquista de uma autoridade independente. O final do século XVII e o início do XVIII foram marcados por uma transformação fundamental na economia portuguesa. Com as novas e propícias condições materiais, Portugal iniciou desde o fim do século XVII uma transformação que foi também cultural, com uma política artística ajustada aos novos gostos e linguagem europeus (principalmente franceses e italianos), iniciada no governo pedrista e continuada intensamente no reinado de D. João V.⁵⁹

No que se refere à cultura e à arte, o reinado de D. Pedro II teve um papel instaurador do que veio a ser identificado como uma nova era, marcada pela vontade de recuperação do que era então compreendido como um atraso em relação a outros reinos europeus. Deve ser lembrado que foi ainda durante esta fase que em 1689 se publicou o Regimento dos Mestres Arquitetos dos Paços Reais. Era o primeiro sinal das grandes mudanças que ocorreriam em

58 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

59 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

todo o país desde este fim de século, prolongando-se até meados do século XVIII. Não é demasiado relembrar que a descoberta do ouro, dos diamantes e das pedras preciosas na capitania de Minas Gerais foram as bases necessárias para o início do processo de mudança, continuadas de maneira grandiosa durante o tempo de D. João V.

Fato que aqui é especialmente interessante, nesse período – final do século XVII e início do século XVIII – Portugal criou um modelo de barroco próprio, talvez um pouco austero e fechado, como o próprio estilo chão.⁶⁰ Um nome de destaque pode ser citado na arquitetura do final da fase seiscentista, o de Luís Serrão Pimentel (1613/1679). Estudou na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão, aprendendo geometria euclidiana, dedicando-se ao estudo e especialização da Engenharia Militar. Em 1681 publicou a obra *Método Lusitânico*, dedicando o seu livro ao ainda regente D. Pedro. Sua importância aqui se justifica na medida em que se compreende que sua obra inaugura a inserção em uma cultura geométrica que preparou o caminho à plena aceitação e entendimento das técnicas da quadratura já correntes em Roma.

Nesse momento de inovação artística não só a arquitetura ou o trabalho retabular, mas também a pintura decorativa transitaram do brutesco de puro capricho e formas mistas, com cartelas historiadas e subdivididas que enquadram e contam uma história, às eruditas idealizações perspécticas.⁶¹ Por todo o país essas características se mantiveram, expandindo ao mundo colonial e ali estabelecendo modelos ornamentais pertinentes a um novo universo iconográfico. Pode-se dizer que ao finalizar o século XVII e a partir do crescente contato com uma cultura artística internacional, a pintura de caixotões (condicionada à tipologia do brutesco compacto na imitação de festões, de sancas, de falso relevo e no uso de simples cartelas) perderia a sua força cedendo espaço a um gênero decorativo novo, voltado para a multiplicação dos espaços internos dos edifícios e com uma comunicação mais direta e frontal em relação aos espectadores. Trata-se da prática da pintura perspéctica cultivada na Itália desde o século XV e presente em Portugal, como visto, a partir dos anos finais do século XVII. O sistema decorativo anterior foi substituído dando lugar a verdadeiras estruturas de

60 George Kubler, *A Arquitetura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes* (Lisboa: 1988) citado em Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

61 Vitor Serrão, "A pintura do brutesco no século XVIII em Portugal e as suas repercussões no Brasil", *Revista Barroco* no. 15, (1989); páginas 113 – 135.

arquitetura pintada, que da simples representação de relevo, se passou para uma real composição perspéctica do espaço.

É possível separar a decoração dos tetos portugueses, didaticamente, em duas grandes categorias: os tetos de *grottesche* ou de brutesco e a decoração de arquitetura *picta*. O uso do brutesco pode ser verificado em grande parte da ornamentação interna dos palácios e igrejas, não somente nos tetos, mas também, em colunas e paredes.⁶² É uma forma que tem como característica a trama de volutas, folhas de acanto e arabescos que preencherem todo o espaço com figuras de *putti*, cartelas, mascarões, enfim, modelos dourados e policromos, ajustando-se a uma decoração chã e até mesmo a espaços arquitetônicos do período gótico.⁶³ O gênero quadraturista, isto é, de arquitetura pintada, foi aplicado aos tetos, e/ou às paredes às vezes ainda se mesclando com a decoração brutescada, às vezes com consciência e erudição (como se pode notar nas pinturas de Lourenço da Cunha, João Nunes de Abreu, Antônio Pimenta Rolim, e de Antônio Simões Ribeiro, apenas para citar os mais significativos artistas deste período joanino). É importante ressaltar que este último artista foi o responsável pela difusão da pintura de falsa arquitetura do tipo italiana em Salvador, a partir de 1735.⁶⁴

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

Como visto anteriormente, a ligação entre barroco e contrarreforma (ainda que isso não seja exclusivamente explicativo do barroco em sua totalidade) em uma intencionalidade propagandística foi apontada por inúmeros autores nas diferentes linguagens da arte barroca. Esse acordo pode ser verificado seja na pintura, na escultura ou na arquitetura, mas também na disposição dos interiores envolvidos na ideia de totalidade decorativa. Não se pode deixar de constatar que a Igreja se interessou pelo barroco como instrumento adaptado

62 Serrão, "A pintura do brutesco no século XVIII" em *Portugal e as suas repercussões no Brasil*, páginas 113 - 135.

63 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

64 Magno Moraes Mello, "Perspectiva Pictorum - As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII", tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002, 398 páginas.

às novas finalidades de persuasão.⁶⁵ Imaginação, pensamento e espírito popular, puderam encontrar neste estilo um impulso de força essencial. É possível notar nesse novo ambiente artístico da pintura de perspectiva a persuasão como o seu principal objetivo, isto é, o de convencer por meio da retórica e do engano no olho. Era preciso preservar, provocar e alimentar a fé tendo em vista a defesa da própria instituição. Nesse momento, mais do que de discussões dogmáticas e de reflexões sobre os seus princípios, a Igreja necessitava, acima de tudo, de obediência e de disciplina. Entende-se que nesse momento a Igreja é, sobretudo, pedagógica e a pintura um instrumento da didática da fé. Não é demasiado lembrar que logo após o Concílio de Trento a Igreja tornou-se especialmente consciente da importância da educação.

Para garantir a eficiência da função persuasiva das imagens, a Igreja, por meio dos jesuítas, dedicou-se ao estudo e à teorização da perspectiva e da geometria. Assim sendo, foram escritos, publicados e traduzidos tratados de pintura e arquitetura que difundiram essa nova visualidade até para locais distantes da Europa, desde a América até a China. Compreender também, nesses momentos, o triunfo e apologia do estado monárquico ou da igreja católica, torna-se fundamental para a inteligência da pintura de quadratura, como também a produção do arrombamento espacial⁶⁶ em toda a Europa, em sua significação mais ampla, mormente nos países católicos, uma vez que essa nova linguagem foi condicionada por uma nova vontade espiritual de afirmação da doutrina pela arte.⁶⁷

Os Jesuítas compreenderam que poderiam representar a infinitude divina no espaço pictórico por meio da racionalização da perspectiva e da cenografia. Nesse processo, consideraram a perspectiva como uma construção racional da visão divina no estabelecimento da ordem simbólica. É interessante constatar que os Jesuítas usaram amplamente a chamada lanterna mágica, invenção atribuída a Athanasius Kircher⁶⁸, numa espécie de aplicação da câmara obscura, com temas que atendessem a interesses próprios, aproveitando o seu caráter mágico e o conseqüente efeito para incitar as almas ao arrependimento. Em outras palavras, a lanterna mágica, foi no século XVII e XVIII, um mecanismo de controle moral destinado ao fiel. O seu funcionamento era simples. Uma lâmpada refletida num espelho

65 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, 632 páginas.

66 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

67 Argan, *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, 632 páginas.

68 De la Flor, *La cultura Visual y Figurativa Del Barroco*, 286 páginas.

côncavo substituía a luz do dia e nesse momento a figura transformava-se em transparência.

Esta lanterna pode transformar-se tanto em uma máquina de ver, quanto em uma máquina de desenhar, bastando para isso que sejam traçadas as linhas da figura desejada, acompanhando a sua projeção na parede. Este mecanismo adaptado por Kircher e divulgado na obra *Physiologia Kircheriana Experimentalis*, publicada em 1671, apresenta algumas imagens que representam temas típicos dos Jesuítas, como por exemplo, a morte ou uma alma sendo consumida nas chamas do inferno. Estas e outras projeções através da lanterna mágica foram aplicadas especificamente a temas religiosos e educativos, inseridos em circunstâncias de interesse próprio dos Jesuítas. O seu uso foi frequente nos séculos XVII e XVIII, como um controle moral-filosófico e transformado em método didático para incitar as almas ao remorso, à penitência e ao condicionamento espiritual.⁶⁹ Uma questão também importante e que pode ser aqui referida diz respeito às técnicas de oração mental dos jesuítas. Nos *Exercícios Espirituais*, Inácio de Loyola propunha que um dos momentos principais na oração mental fosse a chamada composição do lugar. Essa expressão significa uma técnica de visualização interior de qualquer cena Bíblica. Assim sendo, todas as representações pictóricas das igrejas jesuítas se propunham a ajudar a obter a eficiência nesse processo espiritual da composição do lugar. Este modelo acima mencionado foi proposto pelo tratadista espanhol Benito Bails em 1783. Era uma versão da máquina de Athanasio Kircher, porém, substituindo o espelho côncavo por um vidro muito convexo. Com a respectiva luz e a sua chama, o objeto torna-se mais denso e a representação mais precisa e rigorosa sob o ponto de vista da pedagogia e persuasão pretendida pelos Jesuítas.⁷⁰

Foi esse o panorama cultural que a pintura de perspectiva arquitetônica enfrentou e rapidamente absorveu inclusive em Portugal. O frontalismo, a bidimensionalidade da pintura de brutesco, a simples imitação de relevo ou a mera repetição de formas de puro ornato, foram gradualmente substituídas pela visão em perspectiva linear e pela função religiosa do volume e da tridimensionalidade das imagens, ora atendendo ao poder real profano, ora ao poder espiritual. Essas transformações culturais e filosóficas (condições

69 Mello, *Perspectiva Pictorum – As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*, 398 páginas.

70 Thomas Joseph, *Segredos dos Jesuítas. Exercícios Espirituais* (São Paulo: Edições Loyola, 1990), 176 páginas.

de possibilidade da produção de uma nova linguagem artística) atingiram, fundamentalmente, os centros de maior presença e poder instituído pela monarquia e pela força de influência da Igreja. Em Portugal a cidade de Lisboa foi o principal centro difusor dessas novas concepções. Não se pode esquecer que os jesuítas em Portugal foram os responsáveis pela divulgação e cultivo da ciência. No estudo da história da ciência em Portugal destacaram-se os matemáticos Inácio Vieira e Manuel de Campos (este último professor também em Madrid e autor de *Elementos de Geometria*) e Inácio Monteiro com os dois volumes de *Elementos de Matemática*. Desde o século XVI a Aula da Esfera mantida pelo Colégio de Santo Antão era muito bem conhecida e bastante frequentada. Segundo o pesquisador Luís Archer,⁷¹ a Aula da Esfera era considerada uma disciplina de ciências matemáticas, mas incluía astronomia, arte de navegar, geografia, mecânica, aritmética, geometria, trigonometria, óptica e pirotécnica. Em Évora, destacou-se no ensino dessas disciplinas a fundação do Colégio do Espírito Santo, sendo também importante mencionar a importância da cidade de Coimbra, onde, desde 1542 os Jesuítas fundaram o Colégio de Jesus, por meio de Simão Rodrigues, como também, em 1555, assumiram a direção do Colégio das Artes na mesma cidade.⁷²

É oportuno lembrar que o Colégio jesuíta em Santarém começou a funcionar a partir de 1672, sendo que desde 1549 os Jesuítas já estavam no litoral baiano onde constituíram bispado local em 1550. A atuação dos Jesuítas em terras brasileiras foi fundamental para a difusão da importância dessa ordem, mas também, para a expansão do catolicismo, sempre associado à arte barroca e instrumentalizado na ação propagandística da Igreja. No contexto do Brasil Colonial, foi fundamental a presença do padre Antônio Vieira, que em 1614 desembarcou com a família em Salvador da Bahia e em 1640 fez o Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal, contra as da Holanda, na igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Salvador, onde já exprimia os ideais da nova cultura visual.

Como bem observou Giulio Carlo Argan, a Igreja abriu por meio da experiência figurativa a via à imaginação, que empreendeu não só uma vasta e profunda reforma da iconografia tradicional, mas soube valorizar a moderna e difusa consciência de que se podia chegar à salvação. Com o barroco, arte e religião

71 Luís Archer, *Ciência, Técnica, Misericórdia, em Padre Manuel Antunes (1918-1985) - Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia* (Coimbra: Campo das Letras Ed., 2007), 759 páginas.

72 Mello, *Perspectiva Pictorum - As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*, 398 páginas.

passaram a se realizar exclusivamente nos sentidos. A arte barroca na pintura dos tetos foi também considerada como instrumento para a concreta atuação de uma eficaz política de consenso, de uma coletiva realização de grandes desígnios da natureza e da história desejada pela divina providência. Um desígnio que se realizaria em espaço e em tempo infinito.⁷³

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

Esta grande mudança cultural e artística ocorrida em Portugal durante a primeira metade do século XVIII teve como protagonista a figura de d. João V. A arte durante o seu reinado acentuou a convivência da cultura portuguesa com o restante da cultura europeia, sobretudo a cultura pictórica italiana. D. João V pretendeu deixar marcas pessoais em seu reinado. Com seu mecenato foi capaz de realizar importantes construções arquitetônicas e urbanísticas, mas também incentivar mudanças de gosto pictórico como demonstra a grande presença de pintores italianos à época, no reino. Infelizmente, parte da Lisboa joanina perdeu-se no Terremoto de 1755. Lisboa se recuperou e se reergueu, mas perdeu o encanto das transformações artísticas idealizadas por um rei empenhado em fazer de Lisboa um centro dinâmico da cultura europeia. Com isto também se tornou mais reduzido o material de pesquisa relativo à pintura de falsa arquitetura e mais árdua a compreensão da totalidade desse fenômeno em Portugal e sua influência no Brasil colônia.

73 Argan, *Ensaíos Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*, 632 páginas.

A capitania do Ouro e a pintura barroca e rococó

Se historicamente é possível afirmar que o barroco no Brasil surgiu concomitantemente com os primeiros núcleos urbanos, também não se deve esquecer que no universo colonial da América Latina reconhecem-se nas igrejas brasileiras as mais marcantes influências europeias. Esse fato pode ser parcialmente explicado pela ausência de construções permanentes nas culturas indígenas, em cujos territórios se estabeleceu a colônia portuguesa. A partir do século XVII tornou-se comum a importação de materiais que foram utilizados como complementos de arquitetura e de ornamentação. Sendo muito pesados, esses equipamentos impunham efetivas dificuldades para serem transportados para Minas Gerais, em função da distância do litoral e de todos os desafios que isso implicaria. Esse fato, ainda que não exclusivamente, foi determinante para a utilização de materiais locais. A distância, no entanto, não impediu a significativa migração de portugueses que trabalharam como oficiais e mestres de obras. Os núcleos urbanos que se desenvolveram em torno e por causa das minerações significavam oportunidades de trabalho e possibilidade de enriquecimento.⁷⁴

Entre 1730 e 1760, período coincidente com o auge da atividade mineradora, é também o período no qual houve o maior número de profissionais portugueses qualificados trabalhando em Minas Gerais, nas construções das igrejas, bem como das suas ornamentações. Nas últimas décadas desse século esse trabalho seria também feito por negros e pardos que aprendiam os seus ofícios nas oficinas locais.⁷⁵

Quando se pensa na arte das Minas Gerais do século XVIII é inevitável pensar no barroco. Aqui também se pode verificar a polêmica que sempre acompanhou essa temática. Agora acrescida do debate sobre a possibilidade de chamar de barroca uma arte que, apesar das suas inegáveis raízes europeias, apresenta elementos nacionais e regionais marcantes. Sejam eles advindos das limitações dos materiais, do precário acesso aos modelos da metrópole ou da maior liberdade individual dos artistas.⁷⁶

74 Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, 352 páginas.

75 Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1983), 398 páginas.

76 Afonso Romano de Sant'Anna em *Barroco do Quadrado à Elipse*, editado pela Rocco, no Rio de Janeiro em 2000, 284 páginas, aborda a questão da arte barroca latino americana, indagando sobre a sua origem supostamente centrada na ambiguidade entre a arte primitiva e o barroco. E trata ainda do debate relativo à compreensão desse barroco como uma metamorfose ou um desvio da arte barroca europeia, preferindo referir-se a uma "tropicalidade" do barroco em vez de adotar a noção de

Para evitar que esse debate complexo seja estagnante para o presente trabalho, convém lembrar que, se estamos aceitando a possibilidade de apreender o conceito de estilo de época como um recurso didático; e se este está aqui compreendido enquanto a coexistência de elementos comuns passíveis de identificação e de comparação no tempo e no espaço é possível afirmar que elementos barrocos podem ser encontrados na arte das Minas Gerais do século XVIII. Seja o barroco aqui compreendido como fenômeno estético ou como significado histórico. Lembrando que fenômeno estético e significado histórico também não se separam senão didaticamente. Segundo Affonso Ávila está já superado o problema da conceituação do barroco brasileiro enquanto correspondência ao século XVII europeu. A adequação do conceito do barroco à realidade estético-histórica brasileira não implica, todavia, em abrir mão dos fundamentos identificáveis do barroco europeu, como por exemplo, o paradoxo nuclear: *“a fusão dialética do temporal e do espiritual, do claro-escuro, do tempo-eternidade”*.⁷⁷ Aos elementos identificáveis da gramática estilística do barroco (preferência por diagonais, curvas e contra-curvas; visão em profundidade e movimentação geral da composição; ilusionismo ou *trompe-l’oeil*; gosto pelo claro-escuro; partes dependentes do todo; plantas elípticas na arquitetura) poder-se-iam acrescentar tantos outros elementos não tão imediatamente identificáveis como por exemplo a universalidade própria da época barroca⁷⁸ ou ainda, o que aqui é especialmente interessante, a sua capacidade e intencionalidade persuasiva.

Para melhor inteligência da arte do século XVIII em Minas Gerais é útil compreender como se deu a formação das cidades mineiras. Era evidente entre os portugueses, desde a chamada descoberta do Brasil, um ressentimento relativo à sorte quando se comparavam com os espanhóis que se depararam imediatamente com ouro e prata assim que pisaram no novo mundo. Ainda que nos primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, alternativas econômicas rentáveis tivessem surgido, havia sempre a frustração relativa à exploração mineradora. Não é este o momento de detalhar as etapas da

mestiçagem. Na América Latina, mormente no Brasil, a originalidade teria sido um pecado grave (um desvio das normas de repetição e reprodução) cometido muitas vezes de maneira instintiva por artistas negros e mulatos. A improvisação seria então um suporte criativo.

77 Affonso Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais* Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, 2v.(Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais Arquivo Público Mineiro, 2006), 1v. 335 páginas, 2 v. 714 páginas, citação 1v. página 21.

78 Adalgisa Arantes Campos, *Introdução ao Barroco Mineiro* (Belo Horizonte: Crisálida, 2006), 80 páginas.

colonização portuguesa, mas é preciso lembrar que nesses primeiros séculos o litoral permanecera como área de maior interesse e conseqüentemente de maior presença dos portugueses até que alguns eventos modificaram esse quadro. Primeiramente a quebra no comércio do açúcar português em meados do século XVII, em função de uma queda de preços provocada pela produção holandesa nas Antilhas. E ainda o aumento do ciclo de bandeiras que, para além da meta de aprisionamento e escravização dos indígenas, buscava as riquezas do solo ainda inexplorado.⁷⁹ Apesar do acesso longo e difícil até as Minas, era grande o número de aventureiros que para ali se deslocavam na esperança de enriquecer fácil e rapidamente. Para evitar o contrabando e as sonegações, foi criado em 18 de abril de 1702 o “Regimento dos Superintendentes, Guardas-mores e Oficiais Deputados para as Minas do Ouro”.⁸⁰ Nas Minas estabeleceu-se uma civilização eminentemente urbana, diversa em vários sentidos daquela que se estabelecera no litoral brasileiro. O predomínio das concentrações urbanas é um resultado da exploração mineradora, que apresentava, por seu formato, diversas vantagens: além de vantagens políticas e fiscais na medida em que possibilitavam maior controle e eficácia na arrecadação de tributos, concentrava o comércio, o que canalizava a produção de ouro e pedras preciosas. A esse respeito, Sylvio de Vasconcellos fornece números eloquentes:

Nenhuma região da colônia beneficiou-se tanto de tamanha e tão rápida povoação quanto as Minas. Basta notar que de 1500 a 1822 foram criadas, em todo o Brasil, 210 vilas, das quais só na região aurífera 159. Setenta por cento das povoações em cerca de 40% do tempo considerado. Enquanto, por volta de 1800, São Paulo dispunha de pouco mais de 100.000 habitantes, as Minas se apresentavam com cerca de 500.000. (...) Por volta de 1750 todo o território português povoava-se de 2.900.000 habitantes, 200.000 residindo em Lisboa. Pela mesma época, mais ou menos, Vila Rica acolhia perto de 100.000, metade da população da capital do Reino, e o dobro da sede do Vice-Reinado estabelecido no Rio.⁸¹

Assim as primeiras povoações mineiras tiveram diferentes aspectos determinantes (dentre os quais nem mesmo o clima e a geografia podem ser desconsiderados). As construções civis são amontoadas, interligadas por paredes-meias, tortuosas, como uma continuidade natural das estradas que lhes serviam de acesso. O aspecto econômico foi um dos condicionantes básicos da formação do espaço urbano nas Minas Gerais.

79 Susy de Mello, *Barroco Mineiro* (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985), 287 páginas.

80 Mello, *Barroco Mineiro*, página 23.

81 Sylvio de Vasconcellos, *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho* (São Paulo: Cia Ed. Nacional; INL-MEC, 1979), páginas 34-35, citado em Mello, *Barroco Mineiro*, página 69.

Os arraiais se desenvolveram junto aos cursos d'água, onde a mineração era mais promissora. Para ali se dirigiram os comerciantes e junto ao comércio se erguia uma capela que cumpria uma função a princípio estritamente religiosa e mais tarde social para a população que ali ia se estabelecendo. Com o passar do tempo e o desenvolvimento do local, surgiam vias paralelas que se direcionavam para a rua principal e assim, espontaneamente ia se configurando o desenho dos arraiais (com exceção de Mariana que recebeu um traçado regular previamente planejado). Também os já mencionados determinantes aspectos políticos (voltados para a eficácia do controle dos contrabandos e sonegações) criaram uma exceção: o arraial do Tijucu. Pelo rigor da presença da Coroa na demarcação das terras diamantinas, esse arraial (formado pela confluência de quatro arraiais menores: Arraial de Baixo, Arraial de Cima, Rio Grande e Arraial dos Forros) apresentava uma forma próxima ao quadrado, em cujo núcleo se desenvolveu um reticulado como se pode ver na figura abaixo:

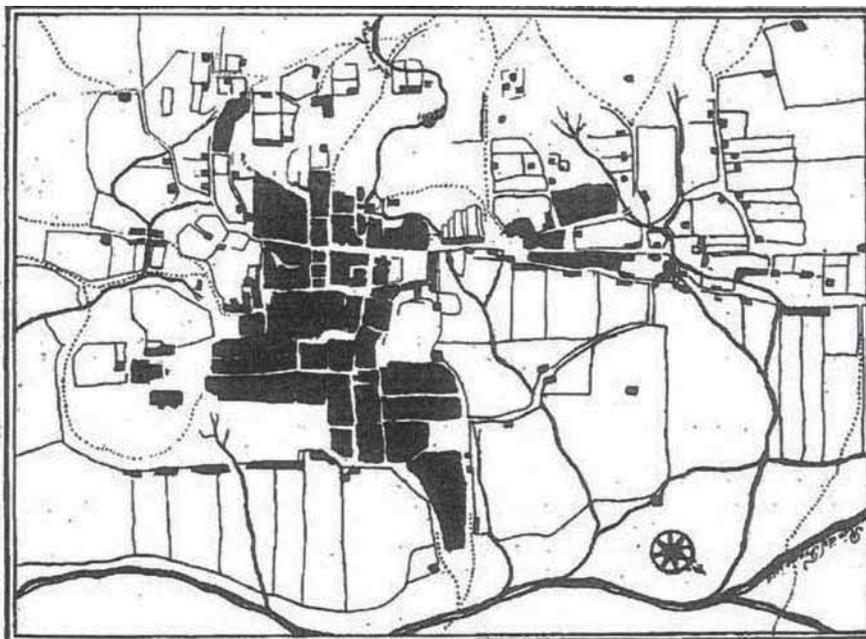


Figura nº 1 – Planta do Arraial do Tejuco – 1750. Fonte: Arquivo Colonial de Lisboa. Em Santos, 2002⁸².

82 Antônio Ferreira Batista Santos, "A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização", Dissertação de mestrado, 2002.

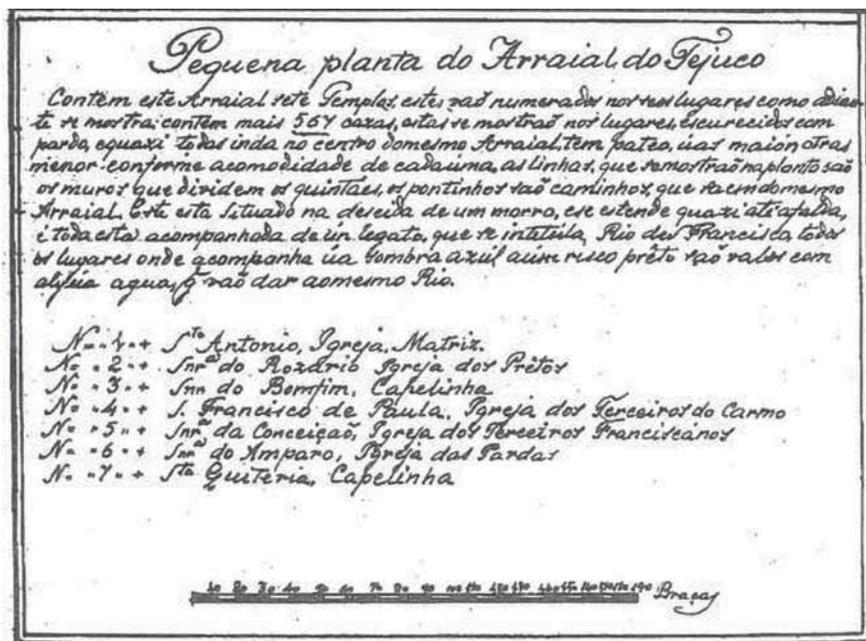


Figura nº 2 - Planta do Arraial do Tejuco - 1750. Fonte: Arquivo Colonial de Lisboa.

Em Santos, 2002. (Continuação).

Essa malha reticulada aproximava-se do que era recomendado pelo conjunto de Lei das Índias e era mais facilmente vigiada.⁸³ Devem também ser considerados os aspectos religiosos. Apesar de provisórios, os primeiros arraiais e povoados traziam já as marcas originárias dos colonizadores. Os portugueses, que para lá se transportaram numerosamente, levaram consigo seus usos e costumes incluindo aí as formas construtivas. Evidentemente, a partir de tudo isso, houve na colônia um amoldamento e a criação de uma linguagem própria. Referindo-se às soluções construtivas, pode-se citar, por exemplo, as grossas paredes com vedação em pau-a-pique e adobe. Na composição geral dos espaços urbanos as igrejas eram pontos privilegiados de referência nos povoados. Eram elas um elemento fundamental na vida dos moradores, cumprindo uma função social além de religiosa. Ali aconteciam as cerimônias e as manifestações de expressão barroca. Atenta-se para a maior importância das igrejas quando se lembra de que foi a própria população

83 Livia Romanelli D'Assumpção "Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas", Revista do Departamento de História da FAFICH, Vol.9(1989): páginas 130-140.

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

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

A ideia do barroco urbano que existia na Europa, não se constituiu nas Minas a não ser em alguns trechos mais cuidados, usando no entanto, a linguagem própria. Aqui aparece muitas vezes na forma espacial externa a exaltação espiritual, característica do barroco, através do uso da escadaria e símbolos que buscavam manifestar a ascensão à glória e à vida eterna culminada finalmente pela entrada no templo.⁸⁴

No que diz respeito a esse estilo que se desenvolveu nas Minas no século XVIII, Afonso Ávila concebe a transplantação de uma mentalidade e de um estilo de vida.⁸⁵ Abordando a polêmica discussão entre diversos autores, ele ressalta a postura (situada nos campos sociológico e psicológico e distante das concepções periodológicas estanques) de Diaz-Plaza⁸⁶ quando considera que Portugal jamais saiu completamente das formas barroquizantes pela sua capacidade de sonho e melancolia. A partir disso, Ávila aborda o barroco como incorporado de uma maneira geral às heranças da colônia e compreende a arte desse período como ainda determinada pelo que designa como uma dependência nos âmbitos político e intelectual e ainda por “resíduos”⁸⁷ ideológicos, religiosos ou éticos condicionantes de

84 Romanelli, “Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas”, página 137.

85 Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, 2v., 1v. 335 páginas, 2 v. 714 páginas.

86 Guillermo Diaz-Plaza, Hacia un concepto da La lieteratura española (Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires, 1942), citado em In Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, página 23.

87 Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, página 23.

todo o comportamento social. Na mesma linha de raciocínio são retomadas as palavras de Otto Maria Carpeaux quando chama a atenção para o fato de que, ainda que seja um fenômeno europeu, o barroco como *survival* é um fenômeno eminentemente americano.⁸⁸ A essa afirmação acrescenta-se a de que o êxito da contrarreforma e a sobrevivência do catolicismo, seja como religião, seja como política, foram em grande parte dependentes da colonização americana. Portanto, o barroco tanto na sua raiz europeia, quanto na sua transposição para a colônia, seria parte de uma estratégia inaciana concomitantemente portuguesa e espanhola para a sustentação da hegemonia religiosa da Igreja católica. Ilustrativo a esse respeito é o fato de que a construção de templos e conventos foi preferencial mesmo em relação a fortificações com fins à defesa territorial.

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

Emerge ele de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contrarreforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas. Verifica-se, por exemplo, no ritual das solenidades religiosas, que sublimam a vida espiritual e social da coletividade mineradora, a mesma pompa, o mesmo fausto decorativo dos templos, numa reverberação lúdica paralela ao adorno imagístico na linguagem poética e à riqueza do detalhe compositivo nas realizações plásticas. O ouro, bem de produção da economia mineira, converte-se simultaneamente em símbolo da ambição material e em ornamento da vida espiritual (...) ⁸⁹

88 Otto Maria Carpeaux, *Tradições americanas*, in *Origens e fins*, (Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1943), citado em Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, página 23.

89 Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, página 26.

Assim se compreende que o que foi transplantado para as Minas setecentistas foi, para além de um estilo de arte, um estilo de civilização mais abrangente. Reforçado pelas condições geográficas da região este estilo civilizatório marcou essencialmente a “trajetória mental” do povo mineiro.⁹⁰ Exemplo disso, o sentimento de gratidão relativo ao privilégio das riquezas da terra, sustentou o esplendor e a suntuosidade das manifestações religiosas e artísticas. O comportamento místico e devoto, próprio e inato para os portugueses e reforçado pela contrarreforma, foi por eles transplantado para as Minas. Característica essencial desse estilo civilizatório, a preponderância do visório como fator fundamental e fundador vai ao encontro da intencionalidade barroca da persuasão. Ainda que se possa admitir que toda arte seja persuasiva e que desde as mais remotas experiências humanas o visual esteja ligado a estratégias emocionais, as manifestações do barroco denotam neste sentido algo de especial. Isso se evidencia pelo processo que busca deliberadamente a insinuação e implicação ótica do observador que quer provocar o deleite estético, “a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos”⁹¹ A persuasão visual barroca foi identificada como instrumento religioso por diferentes autores e associada à função de catequese da pintura que poderia comover a alma por meio do deleite dos olhos.⁹²

Evidentemente a esse respeito também não há consenso entre os teóricos. Lourival Gomes Machado, afirmando que o estudo do barroco mineiro está ainda muito distante do que seria uma “síntese compendiadora”,⁹³ propõe que ele seja estudado tão somente enquanto problema.

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

90 Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, página 26.

91 Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, página 101.

92 A este respeito, Ávila, Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco, páginas 102-103, remete às obras de Ernest Robert Curtius; Frederico Zucaro, Ottonelli e Pietro de Cortona; e Werner Weisbach.

93 Lourival Gomes Machado, Barroco Mineiro (São Paulo: Editora Perspectiva, 2003), página 151.

exemplares. Assim, por exemplo, Carlos Del Negro em sua *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira* de 1958,⁹⁴ estabeleceu em um estudo crítico cronológico quatro modelos de pinturas correspondentes a quatro tetos que teriam sido modelares e dos quais derivariam (à exceção do primeiro modelo) todas as outras pinturas de tetos do período.⁹⁵ Trata-se aqui da tipologia abordada em consonância com a cronologia e a geografia.

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

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

O modelo terceiro é o de autoria de Bernardo Pires da Silva em Congonhas do Campo, na capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, datada entre 1773 e 1775. Ali ele apresenta uma trama de enrolamentos com campos abertos para o exterior, a partir dos quais se apresenta um teto-quadro. Os balcões-púlpitos como que pousam nas paredes da capela-mor possibilitando composições com figuras temáticas do livro sagrado. Entretanto, nesse terceiro modelo há uma complexidade maior e um número bem significativo de variantes. Assim, a tentativa de unificação modelar

94 Carlos Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, (Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN, e Ministério da Educação e Cultura: 1958), 160 páginas.

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

torna-se bastante árdua e o autor apresenta uma relação de dezesseis pinturas derivadas desse modelo, quais sejam:

- a) Congonhas do Campo, Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, capela-mor, 1773-1775, Bernardo Pires da Silva.
- b) Congonhas do Campo, Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, nave, João Nepomuceno Correa e Castro (1777-1784, 1787). Repintura de Ataíde em 1819.
- c) Mariana, Seminário de N. Sra. da Boa Morte, capela-mor, 1782, Antônio Martins da Silveira.
- d) Santa Rita Durão, Igreja do Rosário, capela-mor e nave, 1792.
- e) Nova Era, Igreja de São José da Lago, capela-mor.
- f) Ouro Preto, Igreja de São Francisco de Assis, nave, 1801-12, Manoel da Costa Ataíde.
- g) Itaverava, Igreja de Santo Antônio, capela-mor.
- h) Santa Bárbara, Matriz de Santo Antônio, capela-mor, Ataíde.
- i) Ouro Branco, Igreja de Santo Antônio, nave, Ataíde (atrib.)
- j) Mariana, Igreja do Rosário, capela-mor, 1823.
- k) Caeté, Igreja de São Francisco, capela-mor.
- l) Itabira, Igreja do Rosário, capela-mor.
- m) Sabará, Igreja do Carmo, capela-mor.
- n) São João d'El Rey, Matriz, nave e sacristia.
- o) Santa Rita Durão, Matriz, nave.
- p) Santa Bárbara, Matriz de Santo Antônio, nave ⁹⁶.

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

O quarto modelo tem como exemplo a pintura da Igreja de Bom Jesus do Matozinhos em Itabirito, cujo autor não é identificado. Aqui os elementos marcantes são, entre outros, o fato de o arco cruzeiro, assim como o altar-mor, parecerem pousar sobre as paredes laterais da capela-mor. É desenvolvido

96 Del Negro, Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira, página 145.

nesse modelo um muro-parapeito contínuo e é notável a ausência da trama arquitetônica sustentante. É um modelo utilizado onde a trama arquitetônica sustentante não se desenvolvia de maneira satisfatória, sendo as abóbadas pequenas e estreitas. São as seguintes pinturas pertencentes a esse modelo:

- a) Itabirito, Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.
- b) Vitoriano Veloso, Igreja de Nossa Senhora da Penha, nave.
- c) Santa Luzia, Igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas, capela-mor.
- d) Santa Luzia, Igreja de Santa Luzia do Rio das Velhas, nave.
- e) Morro Vermelho, Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, capela-mor.
- f) Sabará, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, nave, pós 1818.⁹⁷

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

- a) Igreja de S. Francisco de Mariana, nave.
- b) Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, nave.
- c) Igreja de Santo Antônio de Itaverava, nave.
- d) Igreja de Nossa Senhora de Nazaré do Morro Vermelho, nave.
- e) Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabirito, nave.⁹⁸

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

A dificuldade e a eventual ineficácia da utilização desse estabelecimento de modelos e características de identificação cronológica podem ser comprovadas com a publicação, do mesmo autor em obra posterior, de sete modelos de pinturas para o norte de Minas.⁹⁹ Esses modelos, como se pode ver a seguir, acontecem em distintos momentos, às vezes transitando do século XVIII ao século XIX o que confirma a dificuldade do estabelecimento cronológico dos padrões de pintura. Nessa obra os modelos são:

97 Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, página 154.

98 Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, página 154.

99 Carlo Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)* (Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978), 432 páginas.

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

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

Assim, ao primeiro modelo – de pintura de perspectivas – correspondem as pinturas das igrejas de Nossa Senhora do Carmo, de 1766 (capela-mor) e 1778 (nave), de Nossa Senhora do Rosário, de 1779 (capela-mor) e da Capela do Senhor do Bonfim, sem data precisa, em Diamantina. Ainda as igrejas de Sant’Ana do Inhaí, de 1782 (capela-mor), e de Nossa Senhora da Conceição, de Couto Magalhães de Minas ¹⁰⁰ 1787 (capela-mor), de Santo Antônio em Santo Antônio do Norte (capela-mor) sem data precisa, e de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras de 1787 (capela-mor).

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

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

O quarto modelo, de muro-parapeito e tarja ao centro do forro, tem a seguinte relação das pinturas correspondentes: a capela-mor da igreja de Nossa

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

Senhora das Mercês de Diamantina de 1794 feita por Manoel Álvares ou Alves Passos; a capela-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos do Serro de 1797; a capela-mor da igreja do Senhor Bom Jesus do Matosinhos de Couto de Magalhães de 1807; e a nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Minas Novas, sem data precisa.

O quinto modelo, de tarja, também transita do século XVIII ao século XIX. Assim, as pinturas do século XVIII que a ele correspondem são: a sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina, feita por José Soares de Araújo, cuja data precisa não é apresentada pelo autor; a nave da Igreja de Sant'Ana do Inhaí, anterior a 1787 também de autoria de José Soares de Araújo; a nave da igreja de Nossa Senhora do Amparo, de 1790, feita por Silvestre de Almeida Lopes; a sacristia da igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, de 1795, (recentemente atribuída a Caetano Luiz de Miranda¹⁰¹) e a capela-mor da Matriz de Sant'Ana de Congonhas do Norte, sem data precisa, feita por Manoel Antônio da Fonseca. As pinturas do século XIX correspondentes a esse modelo são: a da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Diamantina, de 1801; a da nave da Matriz, do Serro de 1828 de autoria de Manoel Antônio Fonseca e repintura de 1888; a capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Amparo de Minas Novas, de 1834; a capela-mor da igreja de Santo Antônio de Santo Antônio do Itambé, sem data precisa; a capela-mor da igreja de São Gonçalo de Minas Novas, sem data precisa; a capela-mor da igreja de Santo Antônio de Alvorada de Minas, com a data provável de 1887.

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

O sétimo modelo, que remete ao modelo terceiro da obra de Del Negro anteriormente citada, cujas características principais são a trama arquitetônica e teto-quadro, traz a seguinte relação de pinturas a ele identificadas: o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo do Serro, cuja data provável é 1816; o forro da nave da igreja de Nossa Senhora

101 Antônio Fernando Batista Santos e Selma M. Miranda, "Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições" *Atas do IV Colóquio Brasileiro de História da Arte* (Salvador: Ed. Museu de Arte Sacra. Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1992), v. 1, p. 411-428.

do Rosário de Itapanhoacanga, sem data específica; o forro da capela-mor e da antiga nave da igreja de São Miguel do Cajuru, no arraial de Arcângelo, município de São João Del Rei, posterior a 1812; o forro da capela-mor da Matriz de Sant'Ana de Congonhas do Norte, sem data precisa; e o forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Serro.¹⁰²

Ainda a título de apontar as dificuldades da identificação e aplicação de modelos na inteligência das pinturas das igrejas coloniais em Minas Gerais, é válido lembrar que no prefácio à *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, Rodrigo Melo Franco de Andrade afirma que a pintura de José Soares de Araújo cria um modelo à parte. Se por um lado, ele introduz na capitania algo que esse autor chama de "gosto dos modernos", por outro não pode ser colocado entre os inovadores, os artistas identificados com um estilo novo, nem mesmo como um "precursor".¹⁰³ Segundo este autor, o ponto em comum entre José Soares e seus contemporâneos se restringiria a elementos estilísticos e técnicos comuns à época:

José Soares de Araújo, que exerceu a sua atividade no distrito Diamantino, é dentre os pintores do período colonial, um dos que deixaram obra de feição mais definida em Minas Gerais. A não serem os elementos que a técnica e o estilo da época inculcam à sua pintura, em comum com a dos outros artistas contemporâneos da Capitania, sua produção não tem semelhança ou afinidade com a dos demais.¹⁰⁴

Também Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira estabeleceu tipologias para a arte colonial brasileira.¹⁰⁵ Entendendo a arte religiosa do século XVIII brasileiro como sendo de estilo rococó, essa autora, no entanto, admite dificuldades no estabelecimento desse estilo de época. Na área luso-brasileira, as dificuldades de identificação formal tanto no rococó religioso como no barroco tardio (seja na arquitetura, seja na decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII), são acentuadas na medida em que diferentes influências conviveram em um mesmo período. Assim, tanto a influência vinda da Itália, em especial de Roma, (aqui reforçada por meio do incentivo oficial do período joanino em Portugal, que seria ainda identificado no período posterior) quanto os modelos do rococó francês e germânico, concorreram no mesmo período. Segundo

102 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, páginas 215-250.

103 Rodrigo Melo Franco Andrade, Prefácio em Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, página 14.

104 Rodrigo Melo Franco Andrade, "A Pintura Colonial em Minas Gerais", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 18 (1978), páginas 11 a 74, citação na página 26.

105 Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, 352 páginas.

essa autora, na realidade brasileira em especial, a mesma sociedade que engendrou o barroco, teria engendrado também o rococó. Assim, ela aponta uma homogeneidade na cultura colonial marcada pela rigidez do catolicismo tridentino, como a base dessa sociedade que, em um breve espaço de tempo, teria originado dois estilos de época distintos. São aqui estabelecidas as datas de 1720 a 1760 para o barroco joanino¹⁰⁶ e de 1760 em diante para o rococó. O marco cronológico dessa pesquisa abarcaria, a partir desse ponto de vista, os dois períodos. Alguns aspectos formais e estéticos são aqui apresentados como distintivos desses dois estilos de época (que como é sabido são por vezes compreendidos por outros autores como distintos momentos de um só estilo). Dentre eles, ressalto a compreensão de que enquanto o barroco é dominado pela tragédia da existência, o rococó se destinaria a transmitir serenidade, alegria e bem-estar. Não é cabível aqui a dedicação ao debate acerca da autonomia do barroco frente ao rococó, porém, pode-se admitir com essa autora que o século XVIII no Brasil, produziu uma arte marcadamente religiosa.

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

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

106 Refere-se ao período do reinado de D. João V em Portugal.

como segundo modelo de retábulo de altar-mor. Isso significa um intervalo de trinta e sete anos sem que se tenha conhecimento de qualquer padrão intermediário.

No que se refere à pintura de perspectiva em Minas Gerais é estabelecida uma dupla tipologia. A pintura da primeira fase, identificada com o partido chamado por Del Negro de “trama de enrolamentos”,¹⁰⁷ tem as datas de 1770 e 1800. Sem considerar uma pintura anterior, (de 1768 feita no forro da nave da igreja de Santa Efigênia) por ser uma pintura de transição estilística entre barroco e rococó, a primeira pintura identificada com essa primeira tipologia é a da capela-mor do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas. Tem a data de 1773 a 1774¹⁰⁸ e é de autoria de Bernardo Pires da Silva. Essa tipologia aconteceria em Minas Gerais como exemplos isolados e sem aparente conexão entre eles. A autora chama a atenção para o fato de que o quadro central, chamado de visão celestial, tem uma relevância acentuada pela diminuição da perspectiva arquitetônica, como acontece também no mundo lusitano. É o que se chama de quadro recolocado¹⁰⁹ que funciona como um painel de altar posto no teto¹¹⁰. Ainda nesse mesmo santuário de Congonhas é apontada uma pintura importante do mesmo período, abrangendo os últimos trinta anos dos setecentos, anterior à atuação de Manoel da Costa Ataíde e discípulos. É executada no forro da nave, nos anos de 1777 a 1787 por João Nepomuceno Correia e Castro que executou também diversos painéis que recobrem as paredes da capela-mor e da nave dessa igreja. Também do mesmo período, além desses dois pintores já mencionados, há registros de pinturas de Antônio Martins da Silveira, pintor do forro da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, datado de 1782 (que inaugura um partido diversas vezes retomado: um medalhão central sustentado por quatro grossas pilastras formando como que um baldaquino no centro da abóbada) e de João

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

108 Diferentemente de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Carlos Del Negro apresenta para essa pintura as datas de 1773 a 1775.

109 Magno Moraes Mello usa a expressão italiana *quadro riportato* como quadro recolocado: “...modelo de intervenção decorativa de todo o século XVIII em Portugal e profusamente usado em Itália nos séculos XVI, XVII e XVIII, por Lanfranco, Cortona, Gaulli, G. B. Parodi e S. Ricci. Foi estudado e definido por Rudolf Wittkower e por M. CH Gloton(...) Em Portugal o quadro recolocado pode, em algumas pinturas, apresentar um campo de visão ora totalmente frontal, ora simulando uma visualidade inclinada ou disposta obliquamente, em Mello, *Perspectiva Pictorum – As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*, página 83.

110 Reynaldo dos Santos, A Pintura dos Tectos do Século XVIII em Portugal, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº 18, (1962), em Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, páginas 273-279.

Batista de Figueiredo com importantes trabalhos em Santa Rita Durão. São aí atribuídos a ele documentalmente três forros: o da matriz de Nossa Senhora de Nazaré datado de 1778 (cuja estruturação apresenta insuficiências no que tange à perspectiva arquitetônica); e os dois forros da igreja de Nossa Senhora do Rosário, tanto da nave quanto da capela-mor, ambas as pinturas feitas mais de dez anos depois da de Nossa Senhora de Nazaré.

A pintura da segunda fase, segunda essa autora, é marcada pela influência de Manoel da Costa Ataíde entre os anos de 1800 e 1830. Nos primeiros anos dos oitocentos a pintura de perspectiva nas Minas é marcada pela presença desse pintor que teve muitos discípulos, o que comprova a sua grande influência no período. Há pelo menos quatro forros que são seguramente atribuídos a ele: o da nave da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto cuja execução se deu entre 1801 e 1812; os das capelas-mores da Igreja da matriz de Santa Bárbara executado por volta de 1806; o da matriz de Santo Antônio de Itaverava datado de 1811; e o da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana com a data de 1823. Outras pinturas que trazem características de seu estilo são atribuídas a discípulos seus pela identificação de inferioridade da qualidade. De uma maneira geral o modelo adotado por Ataíde na pintura desses forros é bem próximo ao usado anteriormente por Antônio Martins da Silveira, no entanto em uma escala ampliada. Apesar da identificação de uma simplificação da trama arquitetônica existente nas pinturas de Ataíde (o que seria próprio do rococó) a autora remete os recursos de perspectiva ora utilizados às da famosa pintura do jesuíta Andrea Pozzo, na igreja de Santo Inácio em Roma, recursos estes amplamente divulgados por meio de sua obra *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*.¹¹¹ Apesar da inegável e maciça influência de Ataíde, a sua composição de pinturas de forros não foi a única utilizada nesse período, aqui chamado de rococó, em Minas. Houve a utilização de um segundo modelo mais simples no qual a estrutura arquitetônica é reduzida a um muro-parapeito que circunda as laterais da abóbada continuamente, deixando vazia a parte central em torno

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

do medalhão. Esse modelo foi usado concomitantemente com o de Ataíde e sua origem não foi até agora identificada com precisão. A autora cita como um dos exemplos mais antigos desse modelo a pintura do forro da capela de Bom Jesus de Itabirito, cuja data não se conhece, ainda que se saiba que a construção da capela é de 1765. Pode-se identificar ainda a presença desse modelo em todas as obras conhecidas do pintor Francisco Xavier Carneiro, todas do século XIX. Como exemplo, podem-se citar as pinturas da matriz de Itaverava e de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, ambas com comprovação documental arquivística.

Ilustrativa da dificuldade em se estabelecer tipologias e cronologias é, por exemplo, a pintura do teto da capela-mor da igreja de São Francisco em Diamantina, feita por José Soares de Araújo no século XVIII. A estrutura arquitetônica é simples, reduzida a um muro parapeito como descrito acima, composto por balcões corridos e contornando longitudinalmente o medalhão central. A princípio poderia fazer parte do segundo modelo, da segunda tipologia estabelecida por Myriam Ribeiro. No entanto, o medalhão apresenta moldura trabalhada em claro-escuro¹¹², o estilo é compreendido como barroco e todo o conjunto é setecentista. Também ilustra essa dificuldade a identificação de escolas locais autônomas. A autora cita uma escola autônoma de pintores do ciclo rococó mineiro em São João Del Rei e sudoeste de Minas, cujos principais representantes foram Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade. As obras documentadas mais importantes de Manoel Victor se encontram na cidade de Tiradentes, e de Joaquim José encontram-se na matriz de São Tomé das Letras no município de Baependi e das matrizes de Arcângelo e Cassiterita, localidades próximas a São João Del Rei. E são ainda mencionadas regiões que desenvolveram partidos originais de pintura rococó, quais sejam as cidades coloniais de Sabará e Diamantina e suas regiões. Em Sabará é citada a pintura da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo. E na região de Diamantina o forro da capela-mor da igreja de Bom Jesus de Matozinhos na cidade do Serro.

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

112 Selma Melo Miranda, *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*, Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009, 300 páginas.

Na região de Diamantina que teve evolução artística autônoma, fora dos limites atingidos pela irradiação do rococó desenvolvido na antiga Vila Rica e áreas adjacentes, predominaram até fins do século XVIII os esquemas de composição barrocos, em virtude da influência exercida pelo pintor português José Soares de Araújo, natural da cidade de Braga, que comandou a pintura local nas três últimas décadas do século.¹¹³

Deve-se ainda levar em conta, finalmente, a tipologia estabelecida por Affonso Ávila e João Marcos Machado no *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação* no verbete *Pintura no Período Colonial Mineiro*.¹¹⁴ Os autores distinguem dois grandes períodos do barroco mineiro. Primeiramente, com a data limite de 1775, há a pintura de caixotão ou painéis retangulares, definidores dos espaços nos tetos, mas também desenvolvidos em pinturas parietais. Modelos exemplares deste período seriam as pinturas da capela de Nossa Senhora do Ó e de Nossa Senhora do Carmo (as duas localizadas em Sabará) e a igreja de Nossa Senhora do Pilar, localizada em Ouro Preto. No segundo período, após 1775, localiza-se toda a pintura de perspectiva do barroco mineiro, abrangendo essencialmente três partidos delimitados por marcos espaciais. O chamado partido A é identificado por aquele desenvolvido por José Soares de Araújo no Tijuco, sendo suas características fundamentais a trama arquitetônica cerrada, o colorido predominantemente sombrio e penumbrista, com tonalidades pouco variadas. Obras próximas às pinturas de perspectiva no restante do país estão englobadas neste partido. O partido B tem como principal expoente o Manoel da Costa Ataíde, tendo o gosto do rococó como principal característica e se desenvolve em Ouro Preto, na Igreja de São Francisco de Assis, e ainda em duas matrizes, quais sejam a de Santa Bárbara e a de Itaverava. Aqui as características pesadas e sombrias do barroco dão lugar à leveza, à clareza e à graciosidade do rococó. Os autores adotam uma clara contraposição entre barroco e rococó. O chamado partido C foi elaborado paralelamente ao B e possivelmente na mesma região. Sua principal característica é a eliminação da arquitetura sustentante e sua substituição por um muro parapeito contínuo. Apesar de não estar citado no verbete, neste partido se encaixaria o teto da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis no Tijuco, pintado por José Soares de Araújo. Também características do partido, o quadro central pode receber ou não tarja de ornatos, englobando ao mesmo tempo, tanto a pintura

113 Oliveira, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, páginas 273-279.

114 Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado, *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996, 186 páginas.

erudita quanto a primitivista. Esta é uma demarcação que intenta abarcar uma grande pluralidade de pinturas nas Minas Gerais e não se define por um marco cronológico específico como as anteriores.

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

O estabelecimento das tipologias, com todas as suas limitações e apesar das dificuldades apontadas, é válido didaticamente, ainda que não se apresente como solução acabada do problema da compreensão da arte colonial mineira ou da arte do Tijuco. Elas não podem ser entendidas como um reflexo imediato e linear do contexto colonial. Não se quer aqui estabelecer uma relação causal direta entre a tessitura da malha societária da colônia e a arte que então se produziu. Se não se pode negar esta relação, todavia é preciso compreender que a arte não é puro reflexo do momento histórico-social.

Outra polêmica que tomou a atenção de diferentes teóricos foi a tentativa de estabelecimento de uma nacionalidade ou uma mineiridade como originalidade do barroco brasileiro ou mineiro. Sant'Anna aborda esse tema remetendo a concepções como mestiçagem (lembrando o conceito de mulatice biológica e estética de Aleijadinho em Germain Bazin¹¹⁵), ou ainda o debate sobre a concepção do barroco nas Américas enquanto desvio ou metamorfose da arte europeia. Esse autor afirma a existência de uma representação religiosa tropical. Há uma polêmica que gira em torno de determinar se ao barroco brasileiro deve se atribuir o termo mestiçagem ou tropicalidade. A mestiçagem pode ser compreendida aqui como um estilo de mescla, na qual de um gene estético europeu, nasce um rebento estético chamado de "barrocamente brasileiro". Já a tropicalidade do barroco diz respeito à alteração do eurocentrismo, pautado pela utilização de temas do Oriente e do Ocidente, recriando uma noção de universalidade. O autor chama a atenção para o fato de que do artista brasileiro não era cobrada a originalidade, pelo contrário, era exigido um trabalho de reprodução da arte europeia a partir de modelos pré-estabelecidos. Ser original era considerado um desvio, uma ousadia, e por vezes um pecado grave. No entanto, este pecado teria sido muitas e muitas vezes cometido, mesmo instintivamente, pelos artistas. Nessa concepção, a peculiaridade do barroco brasileiro tem a ver tanto com a impossibilidade de acesso à importação de materiais e técnicas construtivas, quanto com as determinações histórico-sociais e subjetivas dos artistas. O

115 Bazin, A *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, vol1, páginas 195-240.

autor acaba optando pela expressão “tropicalidade do barroco” por julgá-la mais justa histórica e esteticamente.¹¹⁶ Estas concepções, que procuram ver as diferenças ou peculiaridades encontram-se também na obra do já mencionado Rodrigo Melo Franco de Andrade,¹¹⁷ contraposta a concepções, como por exemplo, de Hanna Levy que pretende identificar a semelhança, isto é, os traços europeus na arte barroca brasileira. Essa autora apresentou importante contribuição ao estudar as influências europeias na arte colonial do Brasil. Sua análise, feita na primeira metade do século XX, ainda se mantém como uma leitura fundamental. Enquanto outros autores se dedicam à busca da originalidade colonial brasileira, ela foca o seu trabalho nas apropriações dos padrões europeus feita pelos artistas a partir do uso de gravuras como modelo. Sem, contudo, minorar o valor artístico das obras que analisa. Nas suas palavras:

É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota frequentemente nas obras de um mesmo artista. Como os modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal.¹¹⁸

A compreensão de todas essas polêmicas, desde o debate sobre a existência de um estilo de época chamado barroco na Europa, passando pela positividade ou negatividade da sua concepção e chegando às polêmicas acerca do barroco brasileiro ou mineiro, são importantes para a inteligência que se quer aqui do barroco como função persuasiva. Compreender as coordenadas do quadro histórico no qual se inseriu o barroco, determinante enquanto circunstâncias históricas definidas que irradiaram um fato caracterizador de grande amplitude, permitirá a sua inteligência como mentalidade barroca, passível de uma transposição histórica e geográfica¹¹⁹.

116 Sant’Anna, *Barroco do Quadrado à Elipse*, 284 páginas.

117 Rodrigo de Melo Franco Andrade, *Rodrigo e seus Tempos*, Brasília, DF: Ministério da Cultura e Fundação Pró-memória, 1986, 355 páginas.

118 Hannah Levy, “Modelos Europeus na Pintura Colonial”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.8, (1944), páginas 7-66, citação da página 7.

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

CAPÍTULO 2

JOSÉ SOARES DE ARAÚJO, UM PINTOR PORTUGUÊS NO TIJUCO

História do Tijuco

A cidade de Diamantina, antigo arraial do Tijuco, possui ainda seis das sete igrejas construídas no período colonial. A Sé, Matriz de santo Antônio – que substituiu a primitiva capela de Santo Antônio edificada na região do Burgalhau – foi destruída no início do século XX. Em seu lugar se fez construir a Catedral de Santo Antônio. Esta teria sido a primeira igreja construída no arraial¹²⁰. Dentre as igrejas ainda existentes (de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora do Carmo, de Nossa Senhora das Mercês, Do Senhor do Bonfim, de Nossa Senhora do Amparo e de São Francisco de Assis), a mais antiga é a de Nossa Senhora do Rosário, datando sua construção entre 1726 e 1727¹²¹ e a mais recente é a Igreja de Nossa Senhora das Mercês datando de 1778.¹²² Sem exceção, esses templos ostentam pinturas em seus tetos, mais ou menos documentadas e que ora serão objetos deste estudo.

Seria desnecessário mencionar que o século XVIII na Europa, e de maneira geral no mundo ocidental, foi marcadamente um período de significativas mudanças em âmbitos diversos. Basta lembrar que entre o auge do absolutismo e a revolução francesa que convulsionou o ocidente estabelecendo as bases

120 Joaquim Felício dos Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, 338 páginas.

121 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, Pinturas dos tetos de igrejas, 1978, páginas 34-37.

122 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, Pinturas dos tetos de igrejas, 1978, páginas 59-65.

da civilização moderna, passaram-se menos de cem anos, período chamado por Hobsbawm de “A era das revoluções”.¹²³

Portugal viveu no século XVIII, desde uma era de esplendor com D. João V (cuja riqueza espelhada em Luís XIV foi financiada pelas riquezas oriundas das minas da colônia), até um trágico momento de destruição de Lisboa por um terremoto ocorrido em 1755.

Compreender a sociedade lusitana no século XVIII, no sentido de estabelecer identidades entre esta e a sociedade mineira, possibilita a intelecção de particularidades que podem ter sido determinantes para a pintura sacra desse período em Minas Gerais. Tanto a sociedade portuguesa quanto a mineira no século XVIII eram heterogêneas e amalgamadas em diversos aspectos, mormente referindo-se à constituição de suas categorias sociais. Ambas, tanto rurais quanto urbanas, eram concomitantemente conservadoras e compartilharam arbitrariedades. Nas Minas Gerais se reproduziram as mesmas relações de poder dominadas por uma elite estabelecida em função da posse da terra, das minas de ouro e diamante, do saber e da organização burocrático-administrativa. Não havia em Minas Gerais uma sociedade de corte como em Portugal, mas uma sociedade que se enobrecia pela riqueza.¹²⁴ A sociedade de corte, tanto em Portugal quanto no restante da Europa ocidental foi um centro organizador e concentrador do poder durante o período moderno. O rei e os cortesãos institucionalizaram ainda uma cultura própria da qual resultou um saber incisivo sobre os diversos grupos sociais componentes da sociedade setecentista. A corte foi o órgão representativo dessas estruturas sociais. A cidade de Lisboa era o *locus* dessa corte em Portugal e (segundo o modelo francês) o auge de uma sociedade hierarquizada a partir do qual eram estabelecidos tanto a organização dos espaços quanto a integração social. Ainda que não ostentasse a mesma magnitude nem tampouco a mesma riqueza de Versalhes, portava uma similar significação emblemática. Em 1706, d. João V, filho de d. Pedro II ascendeu ao reino de Portugal. Esse evento coincidiu com um grande salto na produção de ouro na América portuguesa. Dois anos após a assunção do novo rei chegavam a Lisboa navios carregados com ouro vindo das Minas Gerais. O volume de ouro recebido no reinado de d. João V triplicou em relação ao período anterior, atingindo a impressionante cifra de 4,4 toneladas do precioso metal por ano.

123 Eric Hobsbawm, *A Era das Revoluções (1789-1848)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 532 páginas.

124 Virgínia Trindade Valadares, *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*, Lisboa: Edições Colibri, 2004, 541 páginas.

Isso sustentou um longo ciclo de riquezas e opulência que permitiam a d. João V imitar de maneira obsedante a afetação e a grandeza da corte francesa. Imitação que se dava não só nos hábitos de vestimenta e ornamentação como também na preferência por ocupações prosaicas enquanto a administração do reino era negligenciada pelo próprio rei.¹²⁵ Com o terremoto que destruiu grande parte de Lisboa no ano de 1755, o palácio real também foi destruído e então a reconstrução foi lenta e morosa. Evidentemente, nesse período, grandes perdas – e aqui me refiro especialmente a obras de arte – foram absolutamente irrecuperáveis.¹²⁶ Antes do terremoto, na primeira metade do século XVIII, no reinado de d. João V e financiada pelas riquezas da colônia, houve uma significativa preocupação com a arte.¹²⁷

Realidade reproduzida na colônia, Portugal tinha na posse da terra o sustentáculo do privilégio das classes detentoras do poder, não obstante houvesse uma nobreza composta de administradores coloniais e ainda um número expressivo de comerciantes estrangeiros. No século XVIII, em Portugal, os burgueses não tinham o prestígio social que paulatinamente foram adquirindo em outros países da Europa Ocidental. A realidade dessa sociedade múltipla e diversa fundamentou a plausibilidade teórica da existência de uma convivência não hostil de grupos sociais, cuja relação se pautava pela complementaridade de funções.¹²⁸ Portugal mantinha, então, uma mentalidade medieval, sem que se houvesse estabelecido até aquele momento uma crise social grave ou grandes ambições capitalistas. Os portugueses que se deslocaram para as minas gerais em busca de enriquecimento e reconhecimento social, aderiram ao sistema colonial e o reproduziram nas terras brasileiras, enquanto viviam deste modo a contradição de serem ao mesmo tempo colonizados e colonizadores. Vindo para as minas para aí estabelecerem suas casas e suas famílias, esses colonizadores transformaram-se em colonizados. Entretanto, simultaneamente se mantiveram na condição de colonizadores, na medida em que tencionavam reproduzir e manter assim esse poder. Alie-se a essa contradição o fato de que em Minas Gerais os portugueses que tanto desejavam usufruir das riquezas locais conviviam com a incerteza do trabalho,

125 Figueiredo, *Boa Ventura, A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)*, 2011.

126 Valadares, *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*, 2004.

127 Vítor Serrão e Magno Moraes Mello, "A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino, 1706-1750", em *A Pintura em Portugal ao Tempo de d. João V, 1706- 1750: Joanni Magnifico*, (Lisboa: IPPAR, 1994), página 121 - 253.

128 Valadares, *Elites Mineiras Setecentistas conjugação de dois mundos*, 2004.

cujo resultado era sempre mais dependente da sorte do que de empenhos pessoais ou fatores menos fortuitos. Essa peculiaridade contribuiu para forjar também na colônia o caráter fortemente religioso das pessoas que habitavam as minas, justificando assim a prática da fé cristã como um sustentáculo em um mundo de reveses e volubilidades. Os números relativos ao povoamento de Minas Gerais no século XVIII são bastante eloquentes. No princípio do século, apesar da dificuldade em se contar o número de pessoas efetivamente ali viventes, estimava-se o total da população da capitania em cerca de 30.000 a 50.000 pessoas.¹²⁹ Em meados do século essa população era, excluindo os indígenas, superior a 300.000 habitantes. Isso significava 20% de toda a população da América portuguesa. Entre 1697 e 1810, a chamada era do ouro, a população não indígena da colônia pulou de 300 mil para 3,5 milhões. Destas, 600 mil estavam nas regiões mineiras. A população na colônia era então 20% maior do que em Portugal.¹³⁰ Evidentemente, a busca pela riqueza mineral foi a causadora de tamanho inchaço populacional. Mais de 50% dessa população se compunha ou de negros africanos ou de seus descendentes. O restante era formado por brancos e mestiços. Um tipo de aluvionismo social¹³¹ marcava as relações de então, pautados pela coexistência a um tempo contraditória e complementar do patrimonialismo com a escravidão; do mercado com os valores da Igreja; da honra com a ambição pelo dinheiro. Tudo isso forjou e possibilitou novos arranjos e acomodatamentos morais que mantinham em um delicado equilíbrio a sociabilidade possível pela eficácia da lei e a preocupação ético-religiosa com o destino das almas. Essa sociedade colonial, em consonância com os hábitos do Antigo Regime, podia ser comparada a um teatro, onde a aparência era sumamente valorizada e os sujeitos históricos viviam a representar. Assim, na tensão posta entre o ser e o parecer, este último determinava majoritariamente os comportamentos.¹³² As relações sociais nas Minas Gerais possuíam ainda características forjadas nas peculiaridades do trabalho no ramo minerador, como a incerteza constante do seu resultado e uma série de pressões que não eram conhecidas pelos fazendeiros e senhores de engenho. Assim, a insegurança, a mobilidade

129 Caio César Boschi, *Achegas à História de Minas Gerais (século XVIII)*, (Porto: Universidade Portucalese Infante D. Henrique, 1994), em Valadares, *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*, 2004, página 269.

130 Figueiredo, *Boa Ventura, A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)*, 2011.

131 SILVEIRA, Marco Antônio Silveira, *O universo do indistinto. Estado e sociedade nas Minas Setecentistas (1735 - 1808)*, (São Paulo: Editora Hucitec, 1997), 208 páginas.

132 Luiz Carlos Villalta, "A Igreja, a Sociedade e o Clero. História de Minas Gerais" em *As Minas Setecentistas*, (Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007), páginas 25-75.

excessiva, a impotência para alterar o preço do minério (determinado pela Coroa), a pressão financeira acentuada por políticas reais fiscais e administrativas dirigidas exclusivamente às áreas de mineração, urdiram as peculiaridades do povo mineiro.¹³³ Os elevados custos da mão de obra escravizada nos primeiros tempos da descoberta do ouro estabeleceram um relacionamento diferente (com relação à sociedade de economia agrícola) entre escravizados e seus proprietários. Na primeira metade do século XVIII a proporção entre brancos e negros, escravizados e libertos, homens e mulheres era, nas Minas Gerais, bastante distinta daquela do litoral. Havia, então, uma distribuição de escravizados bastante irregular, com intensa concentração em áreas pequenas e uma significativa população flutuante. Uma população tão grande de escravizados escassamente supervisionados e próximos de vilas importantes gerava medo de revoltas e se configurava como ameaça à ordem e à manutenção da lei. Na primeira metade do século XVIII os imigrantes brancos foram majoritariamente homens. Também a mão de obra escrava era predominantemente masculina para o trabalho nas minas. Um aumento expressivo da população escravizada até o fim da década de 1730 e a insuficiência de mulheres brancas foram considerados as principais causas tanto da prática do concubinato, quanto da instabilidade social na capitania. Malgrado a incompletude de dados e insuficiência de números disponíveis é possível afirmar que mais pardos do que negros ganharam aí sua liberdade e entre estes, mais mulheres do que homens.¹³⁴

A ocupação das Minas Gerais no século XVIII se deu pelo interesse e pela busca do ouro e dos diamantes. A ocupação urbana, com exceção da cidade de Mariana (como dito anteriormente), se deu de forma espontânea com implantação de arruamentos e traçados de casario seguindo o delineamento dos cursos d'água. Os espaços urbanos suplantavam os espaços rurais como concentradores de funções e focos de decisões.¹³⁵ Como características peculiares dessa urbanização, pode-se mencionar a forma de ocupação arranjada pela população, de maneira a se distribuir em articulações diversas de acordo com uma complexa e diligente hierarquia.¹³⁶

133 A.J.R. Russell-Wood, *Escravizados e Libertos no Brasil Colonial*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005), 476 páginas.

134 Russell-Wood, *Escravizados e Libertos no Brasil Colonial*, 2005.

135 Livia Romanelli d'Assumpção, "Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas Gerais", *Revista do Departamento de História da FAFICH UFMG*, v. 9, n. 1,(1989), páginas 130-140.

136 Fernanda Borges Moraes, "De Arraiais, Vilas e Caminhos: a rede urbana das minas coloniais", *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*, V.1. (Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007), páginas 55-85.

Os primeiros movimentos populacionais em direção à região diamantina se deram a partir de descobertas auríferas no Serro Frio. A fama dessas descobertas ocorridas no final do século XVII atraiu exploradores para a região, vindos não só da capitania de Minas, como de alhures. O arraial que aí então se formou recebeu o nome de Nossa Senhora da Conceição do Serro Frio (em função do relevo montanhoso e do clima frio). Foi depois chamado de Vila do Príncipe, hoje cidade do Serro.¹³⁷ Um grupo de exploradores aventurou-se a explorar regiões um pouco mais remotas em busca do mineral, na confluência de dois córregos posteriormente nomeados de Piruruca e Rio Grande. A constatação da riqueza desses córregos atraiu exploradores da circunvizinhança. Tijuco (vocábulo indígena para lamaçal), nome dado a um córrego lamacento que afluía no Rio Grande, acabou designando o povoado que ocupou a margem direita desse mesmo córrego.¹³⁸ A princípio o arraial ocupava um pequeno circuito que hoje abrange as ruas do Burgalhau e do Espírito Santo, ligadas pelo Beco das Beatas. Neste local teria sido construída a primeira capela do arraial, consagrada a Santo Antônio:

Por esta forma o Tijuco foi se tornando importante. Todo o Burgalhau cobriu-se de colmadões. Levantou-se um mais alto, mais bem construído mais espaçoso, que se destinou para a capela. Escolheu-se Santo Antônio para padroeira, consagrou-se-lhe a capela e veio do Arraial da Conceição um sacerdote, que, consta, tinha o nome de Paiva, e ficou servindo de cura. Assim o Tijuco constituía-se uma arraial, tomando o nome do córrego junto do qual fora fundado, e o morro tomou o nome de Morro de Santo Antônio.¹³⁹

O arraial do Tijuco estava localizado a nordeste das Minas Gerais, na comarca de Serro Frio que era uma das unidades administrativas nas quais se dividia a capitania. A sede da comarca era a Vila do Príncipe, que, como dito anteriormente, é a atual cidade do Serro. Essa sede administrativa contava com Câmara Municipal, Ouvidoria (com competência judiciária) e Intendência do Ouro cuja função era a distribuição das lavras e a distribuição dos quintos, imposto cobrado sobre a produção do metal e que correspondia à quinta parte da mesma, aproximadamente.¹⁴⁰ Entretanto, nos primeiros tempos da história de Minas, houve variações intermitentes da forma de tributar o ouro em favor da Fazenda Real, malgrado a relutância e resistência dos mineiros

137 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

138 Aires da Mata Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, (Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980).

139 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976, página 43.

140 Júnia Ferreira Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 403 páginas.

em acatá-las. Não havia um sistema único determinado, mas uma variação constante entre a capitação e o quinto ou ainda a livre circulação do ouro de aluvião transformado em barras nas casas de fundição.¹⁴¹

As lavras do Tijuco foram consideradas exclusivamente auríferas até 1729 e a sua exploração era administrada pelos superintendentes e guardas-mores. A distância temporal entre o início da exploração efetiva dos diamantes (por volta de 1720) e o comunicado oficial da sua descoberta em 1729, gerou lendas, mal entendidos e mistérios acerca desse tema.¹⁴² Cabia ao guarda-mor da Vila do Príncipe o fornecimento de cartas de datas para a exploração aurífera, sendo os demandantes obrigados ao pagamento de direitos exigidos para seu estabelecimento na comarca. Não se sabe ao certo o período exato do descobrimento dos diamantes, nem tampouco quem os teria descoberto. Ao longo do tempo historiadores disputaram prioridades e datas, a despeito do que, estabeleceu-se oficialmente 1729 como ano da descoberta das valiosas pedras e Bernardo da Fonseca Lobo – proprietário de sítios na comarca – como descobridor.¹⁴³ No entanto, sabe-se que antes de 1729 os diamantes já eram explorados de maneira oficiosa. Data de 1729 a primeira portaria de D. Lourenço de Almeida (sucessor do Conde de Assumar no governo da capitania de Minas que se separara da de São Paulo em 1722) suspendendo toda a mineração de ouro e a concessão de datas obtidas do guarda-mor na região diamantina. A portaria dá notícia do aparecimento de pedrinhas brancas que se entendiam ser diamantes, cujas amostras o governador remetera à Sua Majestade dando conta do seu descobrimento. Assim que a corte portuguesa teve ciência da existência de diamantes na comarca de Serro Frio, por meio de uma carta régia datada de 9 de fevereiro de 1730, investiu D. Lourenço de amplos poderes para regular a extração das pedras preciosas, ainda que manifestasse estranhamento pela demora de tal comunicação à Coroa. O descobrimento dos diamantes foi amplamente festejado em Lisboa e em todo o reino. Em Roma, para onde foram enviadas amostras dessas pedras, foram celebradas solenes ações de graças e o papa e os cardeais, assim como todos os monarcas da Europa, felicitaram o rei de Portugal.¹⁴⁴

141 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

142 Júnia Ferreira Furtado, "O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas. História de Minas Gerais", *As Minas Setecentistas*, V.1. (Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007), páginas 303-320.

143 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980.

144 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

Fazendo uso dos poderes dos quais fora investido, D. Lourenço de Almeida estabeleceu o imposto de capitação de 5\$000 por cada escravizado que fosse empregado em satisfação do quinto devido pela extração das pedras preciosas. Organizou, então, o primeiro regimento sobre extração de diamantes, datado de 26 de junho de 1730, no qual se podia já vislumbrar o rigor que brevemente se acirraria a esse propósito. As cartas de datas anteriores, sancionadas pelo guarda-mor, foram destarte anuladas pelo superintendente e os rios e córregos diamantinos ficaram novamente repartidos, privilegiando para o Rei uma data de trinta braças no melhor lugar. Enquanto que para os outros requerentes conceder-se-ia somente duas braças e meia para cada um. Lojas e vendas foram interditadas nas lavas e a duas léguas de distância delas. Não se podia comprar nem vender diamantes ou escravizados, sob pena de se ter o desobediente os bens confiscados e sua terça parte entregue como prêmio ao denunciante e as outras duas partes entregues para a Fazenda Real. A grande maioria dos mineradores trocou a exploração do ouro pelo diamante, bem mais rendosa, apesar das novas regras. Houve deslocamentos populacionais significativos em direção ao Tijuco, vindos da Vila do Príncipe e circunvizinhanças. Em função das notícias sobre o descobrimento dos diamantes que chegavam com exagero e estardalhaço em Portugal, muitos portugueses tentaram a sorte no novo mundo em busca de fazer fortuna. Apesar da proibição que pouco depois se estabelecera dentro das terras de demarcação diamantina no sentido do ingresso de qualquer pessoa, vários portugueses conseguiram aí se estabelecer tendo em vista que as autoridades encarregadas de fazer cumprir tais ordens eram portuguesas e privilegiavam o ingresso dos seus patrícios.¹⁴⁵ Essa primeira forma de exploração dos diamantes e sua administração (aberta a tantos quanto possuísem escravizados e capitais para tal investimento) duraram de 1729 a 1734. Os resultados profícuos dos garimpos inundaram o mercado internacional com excessiva oferta de pedras, o que provocou uma queda significativa no valor do quilate. O valor das taxas de capitação foi paulatinamente elevado em uma tentativa de conter o volume da produção. Medida extrema, em 1734 Martinho de Mendonça Pina foi enviado pela Coroa para as Minas Gerais com a missão de fazer uma avaliação da situação. Ao mesmo tempo, designou-se um engenheiro militar, Rafael Pires Pardinho, cuja função seria a de demarcar toda a região onde se produzia o diamante. Nesse momento ficou estabelecida a Demarcação Diamantina que compreendia o arraial do Tijuco e um quadrilátero composto por arraiais e

145 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

povoados circunvizinhos, dentre os quais Gouveia, Milho Verde, São Gonçalo, Chapada, Rio Manso, Picada e Pé do Morro. A demarcação poderia ser alterada na medida em que novas descobertas de regiões produtoras fossem feitas.¹⁴⁶ A exploração diamantífera ficou então suspensa até 1739. Nesse ano houve a retomada da mineração sob o regime de contratos. Cabia aos contratadores o direito de minerar e cobrar impostos, ficando interdita a qualquer pessoa a manutenção de lavras e garimpos nas terras demarcadas em torno do Arraial do Tijuco, onde nem mesmo a entrada de pessoas era permitida, sem a autorização especial das autoridades coloniais.¹⁴⁷ O sistema de contratos vigorou até 1771 quando o Marquês de Pombal criou a Real Extração dos Diamantes, monopólio absoluto da Coroa sobre a extração diamantífera. Um alvará pôs fim ao sistema de contratos. Em 1772 um Regimento garantiu o monopólio do rei sobre os diamantes. O rigor da Coroa, visando impedir a exploração ilegal e o contrabando, produziu um mecanismo de controle sem similar na capitania das Minas Gerais e acabou impossibilitando a elevação do arraial à condição de vila ainda no século XVIII. A Real Extração ficava sob a direção de um intendente e demais funcionários. O Regimento, segundo comentário de Manuel Caetano d'Almeida Albuquerque, fazia "muitas determinações acompanhadas de tamanho rigor, que bem deixavam ver que eram mais para aterrar do que para ter execução".¹⁴⁸ Esse regimento, tido como altamente rigoroso e sem precedentes, levou memorialistas a afirmar a existência de um Estado dentro do Estado, no Tijuco. Foi proibida toda e qualquer cópia ou traslado desse documento e o único exemplar remetido ao intendente era encadernado com uma capa de marroquim verde. Ficou por isso conhecido o regimento como o Livro da Capa Verde, apelido que segundo memorialistas do século XIX, provocava o terror na demarcação diamantina, contendo a lista dos criminosos.¹⁴⁹ A citação que faz Joaquim Felício dos Santos, do Dr. José Vieira Couto na *Memória da Capitania de Minas Gerais*, escrita em 1799, dá-nos a impressão de uma severidade atípica do Regimento Diamantino:

Outro ponto, que não é menos prejudicial às utilidades reais, e que é o flagelo mais cruel desse povo, é o poder que tem o Intendente dos diamantes de infligir a pena de morte civil a qualquer indivíduo dele, sem aparelho de justiça, sem

146 Júnia Ferreira Furtado, *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, (São Paulo: Annablume, 2008) 208 páginas.

147 Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, *Hospício da Diamantina. A loucura na cidade moderna*, (Belo Horizonte: Argumentum, 2008), 104 páginas.

148 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980, página 18.

149 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

apelação, agravo, ou recurso algum...Enfim, o despotismo feio, magro, escarnado mostra sua hedionda cara entre esse povo; e o retrato de um pequeno bairro de Constantinopla é o que hoje oferece o Tijuco, a povoação mais linda, em outro tempo, de Minas.¹⁵⁰

No entanto, segundo Furtado nada havia no regimento que não estivesse antes em vigor e muitos dos seus parágrafos já se aplicavam anteriormente em regiões auríferas. Além de ser uma legislação que se aplicaria não só ao Tijuco, mas a qualquer região diamantífera da colônia. Assim, o aparato jurídico de então, caótico e permeado por distintas leis, ordens e bandos teria sido cumprido com precariedade. Dessa maneira, o regimento não propiciara efetivamente nem a autonomia do intendente, nem um total isolamento do distrito referente às autoridades da capitania. Apesar de estar diretamente subordinado à Junta dos Diamantes cuja sede era Lisboa, era preciso considerar a autoridade dos governantes que continuamente emitiam ordens, instauravam devassas, controlavam funcionários locais, ordenavam e ameaçavam castigos.¹⁵¹

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

A terra se despovoa, o comércio se estanca; uns não se atrevem a fazer girar seu cabedal, porque não sabem a hora em que se verão perdidos, ou eles próprios ou os que lhes comprem as fazendas. Os comerciantes do Rio de Janeiro, que fiam suas fazendas às mãos cheias para qualquer das outras comarcas, recusam até ouvir o nome da do Serro Frio: o escasso povo que resta, descontente como estúpido definha e nada se abalança, enquanto mede com os olhos o lugar para onde se retire.¹⁵²

Há, no entanto, a compreensão de que a presença mais efetiva da Coroa portuguesa possibilitou um considerável desenvolvimento urbano do distrito e também que esse se mantivesse como um polo gerador de rendas. Assim, o setor minerador principal, manufaturas como as de ferro, madeira, cerâmica e algodão, e ainda a agricultura, possibilitaram a criação de um mercado consumidor com hábitos refinados voltados para o modelo exemplar das elites europeias.¹⁵³

150 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976, página 135.

151 Furtado, *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, 2008.

152 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976, página 135.

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

Além disso, a Real Extração era uma fonte geradora de empregos, sendo a maior fonte de renda para os moradores da região. Empregava grande número de homens livres e ainda cerca de cinco mil escravizados, sendo a maior parte deles alugados da população livre.¹⁵⁴ A classe dominante do Tijuco ocupou os mais altos cargos administrativos, extraíndo dali privilégios, inclusive no sentido de participar e acobertar atividades ilícitas. O sistema pombalino acabou por permitir a atividade de contrabandistas e contraventores na medida em que permitiu que essa classe dominante local ocupasse tais cargos (feitores, administradores, guardas-mores, escrivães dos diamantes, guarda-letras, oficiais da contadoria, tesoureiros, advogados, dentre outros). Assim também a classe média (que se compunha de brancos, pardos e negros livres) teve acesso a cargos menos importantes como, por exemplo, patrulhas da demarcação. Os escravizados trabalhavam da mesma forma nas lavras, mas agora alugados ao Estado, o que significava uma renda importante para seus senhores. Havia ainda indivíduos à margem da sociedade, tidos como vadios, desclassificados sociais e negros aquilombados que acabavam por se dedicar ao garimpo clandestino.¹⁵⁵

Concomitantemente, atividades econômicas não diretamente relacionadas com a extração do diamante se mantinham: comércio, agricultura e pecuária. No arraial do Tijuco setecentista havia grande quantidade de produtores de alimentos, agricultores ou lavradores que não podiam viver exclusivamente dessas atividades, mas tinha na agricultura uma possibilidade de sobrevivência e de participação na tessitura deste complexo societário.¹⁵⁶

Verificou-se, a partir da terceira década do século XIX, a franca decadência da Real Extração. Em consequência disso, os garimpeiros dedicaram-se rapidamente ao trabalho de busca dos diamantes, encontrando veios riquíssimos em localidades denominadas Pagão, Córrego de São João, Caldeirões, Quilombos, Curralinho, Guinda, dentre outros.¹⁵⁷

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

154 Marcos Lobato Martins, *Da Bateia à Enxada. Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*, (Diamantina: FAFIDIA, 2000).

155 Furtado, *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, 2008.

156 José Newton Coelho Meneses, "Produção de Alimentos e Atividade Econômica na Comarca do Serro Frio Século XVIII", *9º Seminário Sobre Economia Mineira*, (Diamantina. Anais, v.1. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 2000) v. 1, páginas 123-146.

157 Magnani, *Hospício da Diamantina. A loucura na cidade moderna*, 2008.

diamantina. A liberdade de garimpar que aí então se verificou atraiu numerosos habitantes para a região. Os dados a esse respeito são bastante eloquentes: Entre 1832 e 1840, havia, em Diamantina, 12.354 moradores; em 1856, 17.000; em 1872, 19.910; em 1890 eram 30.412 habitantes.¹⁵⁸

Joaquim Felício dos Santos afirma que foram extraídos mais diamantes neste período do que nos setenta anos da Real Extração.¹⁵⁹

A Real Extração foi extinta legalmente em 1832 (e na prática em 1841), o que tornou legítimo o comércio e o garimpo para qualquer pessoa na região. Isso fez das décadas de 40 e 50 do século XIX um período de acumulação de capital na já então cidade de Diamantina (pela lei nº 93 de 06 de março de 1838). Na década de 60, entretanto, houve uma crise geral dos preços dos diamantes, que se explica pela saturação do mercado mundial após a abertura de minas diamantíferas na África do Sul. A cidade viveu então uma grave crise econômica e reagiu a esta com um surto industrial bastante expressivo e com o fortalecimento do comércio a partir da década de 1870, firmando-se como entreposto comercial da região. Este surto industrial foi possível em função da acumulação de capital propiciada pelo *boom* da atividade mineradora até a década de 1860, pela abolição da escravatura e pela transformação da divisão do trabalho, consequência da segunda Revolução Industrial no contexto internacional.¹⁶⁰ Este período, no entanto, já extrapola o marco temporal proposto nesta pesquisa.

O perfil da sociedade Tijucana

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

A cidade mineira, em geral, desde o século XVIII, é vista como o lugar da diversidade: produtiva, social e cultural. As atividades produtivas se diversificavam para além da mineração, com a agricultura, a manufatura

158 José Moreira de Souza, *Cidade: Momentos e Processos. Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX*, (São Paulo: Marco Zero, 1993), 265 páginas.

159 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

160 Fernandes, *O Triunfo da Fé na Atenas do Norte. Notas sobre a modernização conservadora diamantinense*, 2002.

e a pecuária.¹⁶¹ Uma excepcional expansão urbana e demográfica seria acompanhada do desenvolvimento artístico e cultural, de mercado, ao lado de uma complexa burocracia judiciária tributária e administrativa. A riqueza de então era suportada a princípio pelo ouro (e mais tarde pelo diamante), produto de circulação ampla, legal ou não, que incrementava trocas, estimulava os mercados e criava uma mercantilização e um estilo de vida requintado sem paralelo na colônia brasileira:

As Minas Gerais, dizia com efeito Silva Pontes, nos últimos doze anos do século XVIII, são hoje no continente de nossa América o país das comodidades da vida, e só o ouro o fez assim.¹⁶²

De maneira geral a historiografia tradicional afirmou a existência de uma mobilidade social típica das regiões mineiras em contraposição à rigidez da estrutura social nas regiões açucareiras. Em contraposição ao engenho, a mineração exigia pouco capital fixo e concessões de terra relativamente pequenas, o que implicaria em uma democratização das possibilidades de enriquecimento. O engenho exigiria ainda prestígio social e vínculos pessoais privilegiados com a metrópole e a burocracia colonial. A atividade mineradora exigiria homens esforçados e diligentes, o que resultaria na propalada mobilidade social. Há que se relativizar essas afirmações. No entanto, um pouco mais de mobilidade social pode-se identificar em informações como a de que a proporção de libertos nas Minas Gerais, no princípio do século XIX é bem maior do que na Bahia, por exemplo, onde mestiçagem e alforria eram já uma realidade há pelo menos um século e meio antes, ou ainda pela existência de camadas médias numerosas nas vilas e cidades da capitania, onde artesãos e oficiais mestiços podiam atingir um considerável prestígio social.¹⁶³

A sociedade colonial mineira viveu uma diversidade cultural e até mesmo uma miscigenação, maiores do que as regiões litorâneas do Brasil e ainda do Caribe e dos Estados Unidos. Nessas sociedades escravistas, a monocultura para exportação foi um fator de acirramento da distância entre os brancos livres e os negros escravizados. Na região dos diamantes era comum que pardas ou negras alforriadas se tornassem concubinas de homens brancos e livres. Era uma forma de reinserção na sociedade, de usufruto de vantagens

161 João Antônio de Paula, *Raízes da Modernidade em Minas Gerais*, (Belo Horizonte: Autêntica, 2000), 156 páginas.

162 Sérgio Buarque de Holanda, *Metals e Pedras Preciosas. História Geral da Civilização Brasileira*, v.2 (São Paulo: Difel, 1960), 248 páginas, citação da página 239.

163 Martins, *Da Bateia à Enxada. Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*, 2000.

que minimizavam os estigmas e as desvantagens sociais da cor e da condição da escravidão. No entanto, tratava-se de uma inserção sempre parcial, uma vez que o casamento seguia regras rígidas de hierarquia e o Estado português impedia casamento entre indivíduos de condições distintas. Tais uniões eram ilegítimas, porém comuns e socialmente toleradas, apesar de significar uma desvantagem para as concubinas na medida em que essa situação interditava o direito à herança. Assim, o arraial do Tijuco abrigava em uma mesma rua (como a Rua Direita onde se construíram os casarões mais luxuosos para os habitantes mais importantes) pessoas de origens sociais distintas, brancas, negras ou pardas forras.¹⁶⁴ A fronteira entre diferentes segmentos sociais apresentava certa flexibilidade e tolerância. No entanto, ao mesmo tempo, numerosas são as informações que dispomos a respeito da divisão rígida das classes sociais no arraial do Tijuco. Exemplar é o caso das irmandades leigas (incluindo neste termo genérico irmandades, confrarias e ordens terceiras), nas quais a população se dividia segundo uma complexa hierarquia social e racial.¹⁶⁵

Em Portugal, a filantropia social teve sua origem nas albergarias que se localizavam nas rotas dos peregrinos desde o século XI. Hospitais, leprosários e albergarias eram financiados não só pela Coroa, como também pelas câmaras municipais e ainda pelas ordens monásticas e por leigos. As primeiras irmandades das quais se tem registro detalhado em Portugal são a Ordem Terceira de São Francisco, a Confraria dos Homens-Bons e a Irmandade da Imaculada Conceição, respectivamente datando de 1289, 1297 e 1346. Já no século XV em Portugal e Espanha, as irmandades católicas possuíam entre seus membros brancos de origem ibérica e negros africanos trazidos para ali como escravizados. O que havia de comum entre as irmandades, a despeito de frequentes diferenças administrativas eram a proeminência das virtudes cristãs (em atos e palavras); a responsabilidade coletiva referente ao bem estar físico dos irmãos e seus dependentes (com esmolas, assistência médica, roupas e alimentos e ainda sepultamentos); e o compromisso com a caridade aos pobres e doentes da paróquia em geral,

164 Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, 2003.

165 Para a compreensão e a distinção entre ordens terceiras, confrarias, arquiconfrarias e uniões primárias, ver no Código do Direito Canônico de 1917 os Cânones Referentes às Ordens terceiras, Irmandades e Confrarias – uma compilação das recomendações das leis canônicas até essa data e das normas de conduta individuais e coletivas estabelecidas pela Igreja no que concerne a essas associações em Salles, *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*, (São Paulo: Perspectiva, 2007), páginas 49-51. E a propósito da discriminação racial dentro das irmandades nas Minas Gerais do século XVIII, em sua periodização, recomendo a leitura do capítulo primeiro da mesma obra.

quando era financeiramente possível. Essas irmandades foram levadas à Ásia, à África e às Américas com a expansão europeia. De certa forma, elas acabaram significando uma transferência de responsabilidade do setor público para o setor privado naquilo que diz respeito a serviços espirituais e sociais.¹⁶⁶ Com relação aos critérios de aceitação dos irmãos, as associações iam das altamente exclusivistas àquelas francamente democráticas. Modelos exemplares de irmandades francamente liberais com relação à aceitação de seus membros são a de Nossa Senhora do Rosário de Salvador e a de Nossa Senhora das Mercês no arraial do Tijuco. No Brasil os membros das irmandades refletiam a natureza heterogênea da população. Havia poucas dioceses na colônia e isso fazia com que cada bispo tivesse um território muito longo e com grandes vagaturas, o que dificultava seu trabalho e o resultado da Reforma preconizada pelo Concílio de Trento.¹⁶⁷ Além disso, nas Minas Gerais as ordens religiosas primeiras e segundas tinham a sua instalação proibida e seus clérigos afiliados eram proibidos de entrar na região. Essa proibição se justificava pela convicção que tinham as autoridades metropolitanas de que os religiosos eram diretamente responsáveis por parte considerável do contrabando do ouro. Sua entrada só era permitida para coleta de esmolas quando em peregrinação e com licença régia. Além disso, deve-se tomar em conta que os religiosos não só se recusavam a pagar os tributos régios, como também eram responsáveis por pregações antitributárias e eram frequentemente acusados de viverem em relaxação de costumes que provocavam escândalo.¹⁶⁸ Por tudo isso, a contratação de párocos para a realização das missas e outros ritos cristãos, bem como a construção das igrejas eram efetivadas pelas irmandades compostas por leigos.¹⁶⁹ Pertencer a uma irmandade era um dispositivo importantíssimo para a organização e identificação da posição social nos núcleos urbanos em toda a capitania, uma vez que a religião católica era a fundamental. (No entanto, ainda que tida como crime e prática marginal à aceitação social, a feitiçaria era prática arraigada no cotidiano da colônia, revelando a coexistência de crenças e práticas religiosas.).¹⁷⁰ No Tijuco não era diferente. Era quase impossível não pertencer a uma irmandade. Era esse o *locus* do exercício

166 Russell-Wood, *Escravidados e Libertos no Brasil Colonial*, 2005.

167 Villalta, *A Igreja, a Sociedade e o Clero*, 2007, páginas 25-75.

168 Caio César Boschi, "Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade". *História de Minas Gerais, As Minas Setecentistas*, v.2., (Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007), páginas 59-75.

169 Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

170 Furtado, *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, 2008.

dos ritos católicos e a garantia do recebimento de vários sufrágios na hora da morte. Formas de identificação do lugar social, as irmandades eram o retrato da sociedade do século XVIII em sua hierarquização.¹⁷¹ As irmandades coloniais mineiras, apesar de sua inspiração na metrópole, exerciam uma religiosidade e uma sociabilidade que ultrapassavam algo que poderia ser entendido como mera transplantação institucional, tendo precedido ao Estado e à Igreja como instituições. Entre os elementos que as singularizam, interessa aqui, especialmente o fato de terem sido grandes patrocinadoras e promotoras de atividades artístico-culturais.¹⁷² Assim como no restante do Brasil, enquanto as ordens terceiras se recusavam a aceitar irmãos de sangue negro ou até mesmo brancos que fossem casados com mulheres pardas ou negras, as irmandades de negros ou mestiços significavam uma maneira de proteção em vista de uma sociedade competitiva dominada por brancos. As ordens terceiras exigiam critérios mais rigorosos de aceitação (do ponto de vista da ética e da perfeição da vida cristã) dos seus membros, do que das irmandades e confrarias. Diante das necessidades coletivas de socorro espiritual, de educação religiosa, de assistência médica e de busca de identidade, as irmandades estabeleciam uma resposta eficiente.¹⁷³ Como já afirmado, foram, mormente, as ordens terceiras religiosas e também as irmandades leigas os principais patrocinadores das atividades artísticas da capitania malgrado as oscilações dos gastos em diferentes momentos.¹⁷⁴ No Tijuco, as irmandades se abrigaram a princípio na igreja Matriz de Santo Antônio. Na segunda metade do século XVIII foram construídas as igrejas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Nossa Senhora do Carmo, de

171 Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, 2003.

172 Boschi, "Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade", 2007. A respeito da atuação das irmandades no que concerne a sua relevância junto ao desenvolvimento de um mercado de artes nas Minas Gerais esse autor afirma: "Dessa atuação, como evidente, resultaram manifestações artísticas de acentuado traço de originalidade, nas quais a participação das confrarias não é nada desprezível. Ao contratar os serviços de artistas, oficiais mecânicos e músicos, entre outros, elas tanto potencializavam a força criativa e interpretativa desses indivíduos, quanto se lhes facultavam libertar das restrições e amarras inerentes à produção corporativa ou gremial que norteava o mercado de arte no litoral da Colônia, e em outras terras do ultramar português e do Reino. Com efeito, os artistas, artífices e artesãos que exercitaram seus ofícios nas Minas Setecentistas tiveram especiais condições para dar azo à imaginação...Aqui então, outro traço singular na realidade sócio-histórica em pauta: a tibieza, praticamente a ausência de corporações de ofícios e, por conseguinte, o advento de uma produção artística que, a despeito de não descuidar de modelos e parâmetros de fora, se expressou com forte originalidade", páginas 65-66.

173 Russell-Wood, *Escravidos e Libertos no Brasil Colonial*, 2005.

174 Adalgisa Arantes Campos, "Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas. História de Minas Gerais", *As Minas Setecentistas*, v.2. (Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007), páginas 77-107.

São Francisco, de Nossa Senhora das Mercês, de Nossa Senhora do Amparo e do Senhor do Bonfim. Assim, a Ordem Terceira do Carmo não admitia negros ou mestiços (tidos como de raça infecta) e a muito custo passou a aceitar irmãos casados ou amigados com pardas.¹⁷⁵ A princípio, os negros e pardos (chamados crioulos na documentação), pertencentes à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, se separaram. Para receber os pardos foi criada a irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

Os homens crioulos faziam parte da irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos. Dela, porém, se desincorporaram e fizeram essa separação indecorosamente com palavras menos decentes dizendo ser esta uma irmandade de negros.¹⁷⁶

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

Circular pela cidade era um ato estudado, sempre com o propósito de impressionar os passantes e informar o prestígio que se desfrutava... Sentar-se nas primeiras fileiras do templo, bem como à mesa de autoridade de alta patente, estar na área principal de uma procissão religiosa, eram sinais evidentes de distinção.¹⁷⁷

Para os padrões do século XVIII o arraial do Tijuco representava uma aglomeração considerável. Em 1732 sua população já era numericamente superior à da Vila do Príncipe, então a cabeça da comarca. No terceiro quartel deste século existiam cerca de 510 casas no arraial distribuídas entre dezenove vielas e habitadas por uma população livre que chegava a 884 pessoas. No princípio do século XIX, de acordo com as observações do viajante Saint Hilaire, havia ali cerca de seis mil habitantes e oitocentas casas.¹⁷⁸ O viajante deu testemunho do ambiente de luxo e de abundância que ali o impressionara e do vigor do comércio local que oferecia dentre muitos produtos importados, louças inglesas e da Índia. Encontrou ali o ambiente intelectual mais fértil da capitania onde toda a elite instruída falava francês. Ao mesmo tempo em

175 Santos, Santos, *Memórias Do Distrito Diamantino*, 1976.

176 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980, página 247.

177 Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, 2003, página 153.

178 Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*, (Rio de Janeiro: Garnier, 2004), 233 páginas.

que se encontravam produtos importados a bom preço como no litoral, os principais víveres eram aí mais caros do que no restante da província, pelo fato de se encontrar distante dos lugares produtores e por serem muito áridos os seus arredores.¹⁷⁹ O arraial possuía uma ópera, onde a partir de 1750 se encenavam peças populares da época. As igrejas tinham músicos como contratados para a elaboração de peças encomendadas para as diferentes celebrações que se sucediam ao longo do ano, além dos ofícios fúnebres e missas cantadas. Um intercâmbio cultural se estabeleceu então entre o Tijuco e Coimbra, dada a significativa presença de estudantes universitários do arraial no exterior. O que elevou como consequência, tanto o nível de instrução ali como o contingente de representantes políticos provenientes da região diamantina (no ano de 1782 quase a metade dos candidatos mineiros era oriunda do arraial do Tijuco ou do Serro Frio). Em agosto de 1800 o naturalista José Vieira Couto afirmou ser o Tijuco a maior aglomeração urbana da comarca e se tratar de uma sociedade florescente e rica.¹⁸⁰

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

Como adverte Meneses, por meio de testamentos e inventários não se chega à composição real da sociedade.¹⁸¹ É possível que em aspectos como cor e condição jurídica se encontre uma relação praticamente inversa: escravizados, forros e homens livres sem posses não faziam testamentos e nem tinham necessidade de inventários já que nada possuíam que o justificasse. É preciso lembrar que apesar da já mencionada relativa flexibilidade social, as riquezas das minas não eram democraticamente distribuídas e a sociedade mineira e tijucana era desde seus primórdios, estratificada, hierarquizada e com desigual distribuição de riquezas e privilégios.

O Tijuco era constituído por uma sociedade múltipla e plena de oposições, como de maneira geral o eram quaisquer arraiais coloniais. Uma sociedade

179 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980.

180 Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, 2003.

181 Meneses, *Produção de Alimentos e Atividade Econômica na Comarca do Serro Frio Século XVIII*, 2000.

permeada por conflitos e tensões (entre vizinhos, famílias, autoridades civis e religiosas) que demandavam frequentemente a intervenção das autoridades para os mediar e dirimir. Essas tensões entre distintos segmentos sociais eram consequência dos mecanismos de dominação e da dificuldade em estabelecer regras que ordenassem os espaços dos homens pobres e livres e dos escravizados. Há farta documentação que comprova a intervenção do Estado para resolver tais conflitos.¹⁸²

Apesar de tudo isso, quer-se afirmar a peculiaridade do “tipo diamantinense”, como uma tendência para a alegria, mesclada com a constante espera de momentos infelizes justificados pelo eterno fluxo e refluxo da mineração: o tijucano típico seria um sujeito com ar nobre e distinto, possuidor de uma “urbanidade sem afetação”.¹⁸³ A despeito de qualquer julgamento que se possa fazer dessas concepções, há que se considerar a possibilidade da coexistência de características suscetíveis de identificação e comparação em determinado tempo e espaço. Para isso, podem ter sido determinantes peculiaridades do trabalho nos garimpos, como a incerteza do seu resultado, a necessidade do segredo e a inevitável e constante convivência com a transgressão da legalidade (que por se amparar em relações de exploração contestadas, franqueava a convicção de legitimidade). Pode-se também considerar que a necessidade de destruição dos leitos dos rios e da transfiguração da paisagem natural para o sucesso da mineração, gerasse consequentemente uma legitimação da destruição em geral. Talvez fossem essas as bases da concepção estereotípica do morador das minas: calado, desconfiado e com pouco apreço à conservação e à preservação da coisa pública.

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

182 Furtado, *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*, 2008.

183 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980, página 156.

abandonado a melancolia do barroco), como também por resíduos de caráter ético, religioso e ideológico. Ancorado em um sentido estético pouco rigoroso em comparação a concepções mais ortodoxas, esse autor afirma a existência de uma idade barroca mineira, a qual possibilitaria uma generalização do conceito, malgrado a fluidez permissiva dos estilos. O barroco em Minas não comportaria uma explicação autônoma, ao contrário, haveria que se levar em conta fundamentos tanto ideológicos quanto formais de uma sociedade complexa na qual está posto o prolongamento das inquietações advindas da contrarreforma.¹⁸⁴

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

A magnificência do culto religioso seria, para os mineradores assim generosamente contemplados com o favor da divindade, não apenas uma forma exterior do esplendor ritual católico, tão comum à época, mas ainda a ostensiva manifestação do íntimo e grato sentimento de uma população privilegiada pela 'opulência das riquezas'.¹⁸⁵

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

184 Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro. As projeções do mundo barroco*, v.1, 2006.

185 Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro. As projeções do mundo barroco*, v.1, 2006, página 28.

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

A Santa Igreja, que se preocupa com a salvação dos fiéis, não se contenta somente em atraí-los à penitência e à obediência dos preceitos divinos influenciando neles por meio do sentido do ouvido, senão também por meio dos olhos, quer dizer, com a pintura.¹⁸⁶

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

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

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

186 Ernest Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, (Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957), página 610, em Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro. As projeções do mundo barroco*, v.1, 2006, página 102.

José Soares de Araújo, o artista completo, de pintor a arquiteto

Em algum momento da segunda metade do século XVIII um pintor deixou a sua casa em Braga, Portugal, para onde nunca mais voltaria. Não se sabe de onde teria partido e que porto o teria imediatamente acolhido na colônia da América. José Soares de Araújo era mais um dos tantos minhotos que foi tentar a sorte na capitania das Minas Gerais. Foi na região dos diamantes, hoje cidade de Diamantina, que ele se estabeleceu: no arraial que então se chamava Tijuco.

*“Araújo, José Soares de (Braga, Portugal, primeira metade do século XVIII – Diamantina, MG 1799). Pintor. Tendo provavelmente realizado sua formação artística em Portugal, veio em seguida para o Brasil...”*¹⁸⁷ Assim começa o verbete dedicado a José Soares de Araújo no Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. De fato, as informações sobre esse pintor em Portugal são escassas. Nada foi encontrado relativo a uma possível formação artística ou a qualquer documento que o vinculasse à pintura, nem tampouco ao seu deslocamento para o Brasil. A pressuposição da formação artística é absolutamente cabível, uma vez que o requinte da sua pintura assim o sugere. Não só o requinte, como a exclusividade de determinadas características extremamente eruditas, sem igual nas Minas Gerais. Deve-se levar em conta ainda o fato de ter-se ele dedicado à pintura pouco tempo após sua chegada à colônia, ou pelo menos, pouco tempo depois da data do primeiro registro da sua presença no arraial do Tijuco. Segundo Rodrigo de Mello Franco:

Sabe-se que era natural de Braga e que em 1766 foi nomeado ‘Guardamor das terras e águas minerais do Arraial do Tejuco do Serro Frio’, um ano apenas, depois da primeira notícia de que possuímos de sua atividade na região. Esse fato sugere que ele não tenha feito aprendizado na Colônia, e sim já tenha vindo para o Brasil, depois de concluída sua formação artística na oficina de algum dos pintores bracarenses, e de adquirir, no Reino, situação econômica e social que o habilitara, pouco após à chegada à Capitania mineira, a obter aquela patente, com que só raríssimos oficiais mecânicos foram entre nós beneficiados.¹⁸⁸

187 Roberto Pontual, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969), página 37.

188 Rodrigo Melo Franco Andrade, “A Pintura Colonial em Minas Gerais” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 18 (1978), páginas 11-74, citação na página 26. Neste mesmo artigo este autor afirma que outro mestre mineiro beneficiado com a patente de guarda-mor teria sido João Nepomuceno de Corrêa e Castro, natural de Mariana onde gozava de uma situação social e econômica vantajosa.

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

Embora não tenhamos ainda estudos de carácter econômico que nos possam dar uma dimensão real da importância dos diferentes sectores da cidade e da cidade no contexto do país, pensamos poder-se afirmar que apesar do comércio ser muito forte, a indústria não deveria ter um peso menor. Sabemos que em Braga existia uma forte indústria de sinos, velas e amuletos de cera, sedas e damascos, ourivesaria, latoaria, curtumes, etc., e múltiplas oficinas de escultura, arquitectura, pintura, talha, marcenaria,...etc., que exportavam para o Entre Douro e Minho e resto do país uma porcentagem muito significativa de sua obra.¹⁸⁹

Deve-se lembrar de que essa intensa atividade industrial e artesanal vivida em Braga no século XVIII era totalmente voltada para a Igreja. Em meados daquele século houve a necessidade de uma expansão urbana. A população que em 1640 era de 12000 habitantes, teve um acréscimo de 29,4%, o que vale dizer, passou a 17000 habitantes em 1750. Embora não se tenha uma definição do tipo social do comerciante bracarense, sabe-se como era exteriormente a sua casa. A rua onde morava o José Soares quando do seu nascimento, como se verá a seguir, não possuía casas condizentes com aquelas de comerciantes mais abastados – com varandas e coberturas de gelosias.¹⁹⁰ Essa informação será sugestiva da sua situação socioeconômica e a da sua família.

Mesmo ali na sua cidade natal em Portugal, o único documento encontrado foi a sua certidão de batismo na Igreja de São Victor, constante do arquivo distrital.¹⁹¹ Nesse documento, pode-se ler:

Zozephe filho de Bento e de sua mulher Thereza de Araújo moradores na Rua nova de Bico desta freguezia nasceo aos seis dias do mês de dezembro de mil setecentos e vinte e tres anos e aos doze do dito mês foi baptizado pello

189 Eduardo Pires de Oliveira, *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*, (Braga: APPACDM, 1993), página 25.

190 Oliveira, *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*, 1993.

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



Figura nº 3 - Pia Batismal do século XVIII, da Igreja de São Victor, em Braga. Fonte: Foto da autora, 2012.

Padre Domingos Antunes (...) desta Igreja e lhe pos os santos óleos foram padrinhos o licenciado Manoel de faria da Cunha morador no Rocio de Sam Joam do Souto e Antonia de Souza mulher de Alexandre Francisco moradores (...) dos chãos desta freguezia, foram testemunhas Josephe de Souza Castro e seu filho Constantinho de Souza moradores no Campo da Senhora abranca e por ser verdade fiz este termo que asinamos em ut supra.¹⁹²

Foi feita igualmente em Lisboa uma pesquisa documental. Não foi encontrado na Torre do Tombo qualquer documento relativo a esse pintor. Nem mesmo no Arquivo Ultramarino foi encontrado qualquer registro neste sentido. Não há registro da sua saída de Portugal, nem mesmo da concessão de autorização para viagem. Portanto, em terras lusitanas, o registro do batismo foi efetivamente o único documento encontrado, que marca ali a sua existência. Deve-se

lembrar que grande parte da documentação outrora existente em Lisboa foi destruída no grande terremoto de 1755.

Na igreja de São Victor, há uma pia batismal do século XIX que substituiu aquela utilizada no século precedente, onde certamente José Soares de Araújo foi batizado. A pia setecentista encontrava-se, em 2012, do lado de fora do templo, servindo como vaso de plantas ornamentais.

O primeiro registro que se tem do pintor bracarense na colônia data de 15 de abril de 1759, como acima mencionado. Trata-se da apresentação da sua patente de irmão na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.¹⁹³ Alguns anos mais tarde, em 19 de agosto 1766, ele recebeu a patente de Guardamôr Substituto.¹⁹⁴ Segundo Santos, essa patente seria já indício de uma boa

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

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

194 Arquivo Público Mineiro, Códice nº 147, *Registro de Provisão e Nomenclaturas, Carta Patente passa-*

condição socioeconômica que o bracaraense provavelmente desfrutava desde sua terra natal.¹⁹⁵ Isso não foi possível comprovar. Segundo Valadares não havia em Portugal no século XVIII uma situação que se pudesse chamar de crise social grave. E havia ainda uma mentalidade medieval majoritária no sentido de que a nobreza ali existente não se mostrava atuante e a burguesia não cumpria seu papel com relação ao capitalismo. Ao mesmo tempo o Estado absolutista tentava se reforçar concedendo títulos e privilégios à burguesia letrada e popular. A nobreza sofreu então um duro golpe na medida em que cargos administrativos, diplomáticos, jurídicos, militares e culturais passaram a ser concedidos por meritocracia e não mais pelo nascimento ou pelo pertencimento ao clero. Competência e saber substituíram o critério de nascimento.¹⁹⁶ Se na Corte esse critério estava em transformação, pode-se imaginar que na colônia o critério de nascimento estivesse ainda mais distante da concessão de cargos. Portanto, ser guarda-mor nas Minas, não significava imediatamente uma situação de privilégio social ou econômica anterior. Guarda-mor das minas e águas minerais foi um cargo criado em 1679 cuja nomeação se dava pelo Provedor das Minas. O cargo acumulava várias atribuições, dentre as quais a concessão de licença a quem quisesse se dedicar a descobrir minas. Eram os guardas-mores responsáveis por despachar petições encaminhadas pelos descobridores das minas e fazer mediações repartindo as lavras e pondo à parte as da fazenda real. Ainda colocavam em pregão e arrematação e recebiam os pagamentos respectivos às minas que pertenciam à fazenda real. Aqueles que recebiam essa patente, não poderiam possuir lavras sob pena de perderem o ofício a não ser que houvesse uma permissão concedida diretamente pelo Rei. Eram também suas atribuições: evitar que o ouro em pó saísse do distrito sem o devido pagamento do quinto do ouro; entregar o ouro pertencente ao cofre real somente a pessoas que tivessem ordem expressa do rei para recebê-lo; providenciar e garantir a condenação e execução dos mineiros que não pagassem as quantias estipuladas na repartição das lavras; impedir o ofício de ourives nas minas; estar em poder do livro de acento dos ribeiros descobertos.¹⁹⁷

da em *Vila Rica* e registrada às folhas 82.83v.

195 Santos, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

196 Valadares, *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*, 2004.

197 Graça Salgado et al., *Fiscais e Meirinhos: administração no Brasil colonial*, (Editora Nova Fronteira/ INL, Rio de Janeiro: 1985), em Santos, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, páginas 283-284.

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

(...)os bens que possuo são(...)húa xacara com as cazas em que moro assobradadas aparte de baixo, e assim três moradas de cazas cobertas de telha encostadas ao muro da mesma xacara(...)possuo mais húa Roça no Rio do Oiro Fino(...)declaro que possuo húa lavra nomorro de Santo Antonio (...)e está desimpedida por Sua Magestade que Deos goarde.¹⁹⁸

Igualmente ilustrativo de sua riqueza, e também constante do seu testamento é a posse de 22 escravizados (dentre os quais se destacam João Camundongo com princípio de pintar e Vidal mulato, pintor e dourador) e ainda objetos e talheres aparelhados de prata, um bentinho e um cordão de ouro. No momento da escrita do testamento a Ordem do Carmo devia-lhe ainda mais de cinco mil cruzados relativos às pinturas do corpo da capela, dos altares colaterais, púlpitos e sacristias. O pintor fez benefícios e deixou doações para os escravizados e para a família. Deixou livre dois dos escravizados e deixou trezentos mil réis para cada uma de suas sobrinhas moradoras de Portugal e mais trezentos mil réis para cada uma das sobrinhas moradoras de Mariana, sendo que uma quarta sobrinha recebeu quatrocentos mil réis para dote de suas duas filhas. Cem mil réis foram destinados à Ordem Terceira do Carmo, cinquenta mil réis deixados para a Ordem do Santíssimo Sacramento, e a mesma quantidade para a Ordem de São Francisco e para a Irmandade dos Pretos; dez mil réis para a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e a de Nossa Senhora das Mercês. Deixou ainda a cada uma das suas afilhadas batizadas no Arraial do Tijuco a quantia de cinquenta mil réis para ajudar nos estudos; vinte mil réis para os presos mais necessitados da cadeia do Tijuco; duzentos mil réis para uma afilhada que pediu o seu auxílio; trinta mil réis para a Misericórdia de Vila Rica ou do Rio de Janeiro conforme a decisão do testamenteiro; vinte mil réis para ajudar nas obras da Capela de Santo Antônio da Tapera; e mais cinquenta mil réis para ser usado pelo testamenteiro caso houvesse alguém a quem ele prejudicasse e que fosse por ele ignorado. Declarou, além disso, que o restante dos seus bens deveria ser rateado à proporção.

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

Ainda que a documentação seja bastante eloquente no sentido de comprovar a boa situação socioeconômica de José Soares na colônia, não foi possível verificar a situação econômica de sua família em Portugal. A rua onde moravam no momento do seu nascimento, segundo consta do documento acima referido é a Rua Nova do Bico. No século XVIII, essa era uma rua periférica na cidade de Braga: uma via de acesso à estrada que dava para o norte. De uma maneira geral as casas ali eram baixas e pequenas, de um tipo que foi definido por Eduardo Oliveira como porta/janela.¹⁹⁹ Dentre os tipos por ele definidos, esse é sem dúvida o mais simples. Ali só habitariam pessoas pobres. Tratava-se realmente da periferia da cidade, como se pode notar na figura número quatro que mostra o mapa da cidade de 1883/1884. A rua corresponde ao retângulo maior, enquanto o menor assinala a Igreja de São Vicente, na qual o pintor foi batizado. A rua que se chamava Nova do Bico e que dá acesso ao centro da cidade, chama-se hoje Rua das Palhotas, e ainda é considerada uma rua despojada, que conserva casas como as que existiam à época do nascimento do José Soares.



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

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

Concomitantemente a rua se modernizou com grandes prédios, e a partir da década de 1980, com o crescimento da cidade, conseguiu o estatuto de rua central.²⁰⁰ Não há, portanto, nenhum indício da suposta situação socioeconômica privilegiada do pintor na sua terra natal. Pode-se supor, ao contrário, pelas características da sua morada no momento do seu nascimento, que provinha de uma família de poucas posses.

O número de migrantes para a colônia portuguesa na América, provenientes do Minho – região onde se encontra a cidade de Braga no norte de Portugal – foi bastante significativo nos setecentos. Especialmente nas Minas, em função da descoberta do ouro e dos diamantes, essa migração foi também determinada por uma necessidade administrativa e de consolidação da ocupação que se efetivou a partir do incentivo da Coroa.²⁰¹ A ideia do enriquecimento rápido ou a simples expectativa de melhorar a qualidade de vida tendo em vista a escassez alimentar de que sofriam cronicamente os portugueses, orientavam a saída dos minhotos. Avalia-se que das décadas finais do século XVII até o fim do XVIII mais de meio milhão de portugueses tenha migrado para a colônia na América. Se de um lado, havia a necessidade administrativa e de povoamento, de outro se configurou a ameaça do despovoamento. A intensidade desse fluxo migratório levou o rei a impor a expedição de passaportes que registrassem a saída dos portugueses do continente como condição de possibilidade para a viagem. Especificamente as leis de 20.03.1720 e a de 09.01.1792. Acredita-se, no entanto, que esses documentos não chegaram a ser produzidos em todos os casos. Por essa razão, tornou-se difícil mensurar a quantidade de portugueses que migraram para a colônia anualmente.²⁰² Não se sabe o que teria levado José Soares de Araújo à colônia: se a necessidade ou a expectativa de melhoria de vida, ou ainda se o imperativo de consolidação da administração da Coroa. Não foi possível verificar se ao sair de Braga o pintor tinha já a promessa ou a certeza da cessão da patente de guarda-mor. Isso levou pouco tempo tendo em vista

200 A imagem da Rua Nova do Bico em Braga, Portugal, pode ser acessada no seguinte site na internet: <http://binged.it/YOT9v5>. Acesso em: 15 ago. 2023.

201 Ana Luiza de Castro Pereira, "Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 - 1799" (Tese de Doutorado em História., Universidade do Minho. Braga, 2009), 268 páginas.

202 D. Higgs, "Portuguese Migration before 1800, in Portuguese Migration in Global Perspective", (Toronto: Edição de David Higgs, 1990), p. 18; F. Sousa, *A População portuguesa nos inícios do século XIX*, 2 vols., (Tese de Doutorado, Porto, Universidade do Porto, 1979), em Ana Luiza de Castro Pereira, "Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 - 1799" (Tese de Doutorado em História., Universidade do Minho. Braga, 2009), 268 páginas.

que o primeiro registro da sua presença nas Minas é, como dito anteriormente, pouco anterior à concessão da patente de guarda-mor. Ao menos um de seus irmãos também migrou para Mariana, Minas Gerais, como se pode ler no seu testamento. O fato de deixar dinheiro para as sobrinhas que moravam em Portugal sugere que alguma dificuldade financeira ainda acompanhava a sua família no Minho.

Existem alguns estudos que abordam a multiplicidade das relações artísticas entre Braga e Minas Gerais. Pontualmente, pode-se recordar o estudo de Robert Smith no qual o autor relaciona o Bom Jesus de Matosinhos e o Bom Jesus do Monte de Braga.²⁰³ Destaca-se também um estudo de Eduardo Pires de Oliveira sobre Servas, intitulado *Minho e Minas Gerais no Séc. XVIII*.²⁰⁴ Diante a quantidade de minhotos que para Minas se dirigiu²⁰⁵ e da visível semelhança, por exemplo, entre a arquitetura das cidades do Minho e das cidades de Minas Gerais, foi feito um estudo de extrema importância, por Henrique Gonçalves Oliveira. A sua dissertação de mestrado aborda as semelhanças e diferenças entre Braga e Diamantina, a partir da visualidade.²⁰⁶ Porém, se abordarmos especificamente a pintura, no caso de José Soares de Araújo, torna-se impossível identificar características claramente ou especificamente bracarenses no seu trabalho. E a dificuldade vai além da lacuna documental. Por ter sido Braga uma cidade bastante rica e sede de um arcebispado de grande importância – há entre os bispos de Braga membros da Família Real como D. Fernando da Guerra (1416-1467), Cardeal-Rei D. Henrique (1533-1540), D. José de Bragança (1741-1756) e D. Gaspar de Bragança (1758-1789) – a renovação artística se fez notar.²⁰⁷ Assim, os tetos das igrejas em sua maioria não mantiveram suas pinturas do período do Barroco ou do Rococó. Com isso, fica restrita a possibilidade de se saber a respeito dos tipos de pinturas que existiam ali. Do período joanino convém lembrar as pinturas remanescentes de Manuel Furtado, as quais serão abordadas mais abaixo. Os documentos relativos aos contratos e pagamentos dos pintores (entre

203 Robert Smith, *Congonhas do Campo*, (Rio de Janeiro: Agir, 1973), 150 páginas.

204 Eduardo Pires de Oliveira, *Minho e Minas Gerais no Séc. XVIII*, (Braga: Gráfica Vilaverdense, 2016), 288 páginas.

205 A quantidade de Minhotos que se dirigiam para a colônia no Brasil provocou tentativas de contenção da emigração por parte da Coroa. Exemplo disso é o documento que se pode ler no Arquivo Distrital de Braga, no *Livro que contém diferentes Alvarás de diversos reis, fol. 157-161*: “Traslado de lei de Sua Majestade sobre os passageiros dos Brasis”.

206 Henrique Gonçalves Oliveira, “Um conto de duas cidades: Diálogo arquitetônico entre Braga e Diamantina do século XVIII”, (tese de mestrado, Universidade Federal de São Paulo, 2018), 108 páginas.

207 Conferem os dados históricos da arquidiocese de Braga no seguinte site: http://www.anuariocaticoportugal.net/ficha_notas_historicas.asp?nota_historicaid=23 acesso em 16 ago. 2023.

os quais não se encontra nada relativo a José Soares de Araújo) não trazem jamais as características das pinturas encomendadas. Não há descrições. Em Braga, como foi dito, a renovação foi possível pela importância e riqueza da sua arquidiocese. Neste sentido, pouco sobrou do que havia como pinturas de tetos nas igrejas em se tratando do período em que ali habitou José Soares de Araújo. No entanto, existe uma fotografia feita, por Manuel Carneiro, em 1903 ou 1904, constante no seu arquivo no Museu Nogueira da Silva em Braga, que retrata o teto do coro alto da Sé daquela cidade. Essa pintura, feita por Manoel Furtado de Mendonça entre 1737 e 1738, veio abaixo juntamente com o teto, por volta de 1960, sendo impossível a sua recuperação.²⁰⁸ Apesar da má qualidade da imagem, pode-se notar uma pintura de falsa arquitetura, com elementos que também se encontram na pintura de José Soares de Araújo e remetem ao trabalho do jesuíta Andrea Pozzo. É notável a grande semelhança entre o desenho e a volumetria do falso entablamento da pintura da Sé de Braga, da pintura da nave central da Igreja de Nossa Senhora do Carmo pintada por José Soares e o trabalho de Andrea Pozzo (seja o desenho do Tratado de Pintura e Arquitetura, seja o desenho *Illusionistic Architecture for the Vault of San Ignazio, 1685/1690* existente na *National Gallery*, em Washington, ou a quadratura do teto da nave central da Igreja de Santo Inácio em Roma). Pode-se conferir essa semelhança nas figuras de número 6 e 7. Desse modo, infere-se que possivelmente José Soares de Araújo vira em Braga pinturas como aquelas que ele fez no Tijuco. Sabe-se que Don José de Bragança foi responsável pela junção da maior coleção de gravuras de seu tempo.²⁰⁹ Pode-se imaginar ainda que o pintor tenha tido contato também com essas gravuras antes de ir para a colônia.

208 Eduardo Pires de Oliveira e Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, "José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça: de Braga ao Tijuco. Reflexões sobre uma pintura perdida" *Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga*, Vol LX (2015), páginas 481-498.

209 Eduardo Pires de Oliveira, "Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais", *As Geraes de Servas Circuito Vieira Servas*, (Belo Horizonte: UFMG, 2014), páginas 63-94.



Figura nº 5: Coro alto da Sé de Braga pintado por Manuel Furtado na década de 1730.
Arquivo Manuel Carneiro, ASPA/Museu Nogueira da Siva/UM., Braga, detalhe.
E Pozzo, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum I*, 99 (ed. 1702).

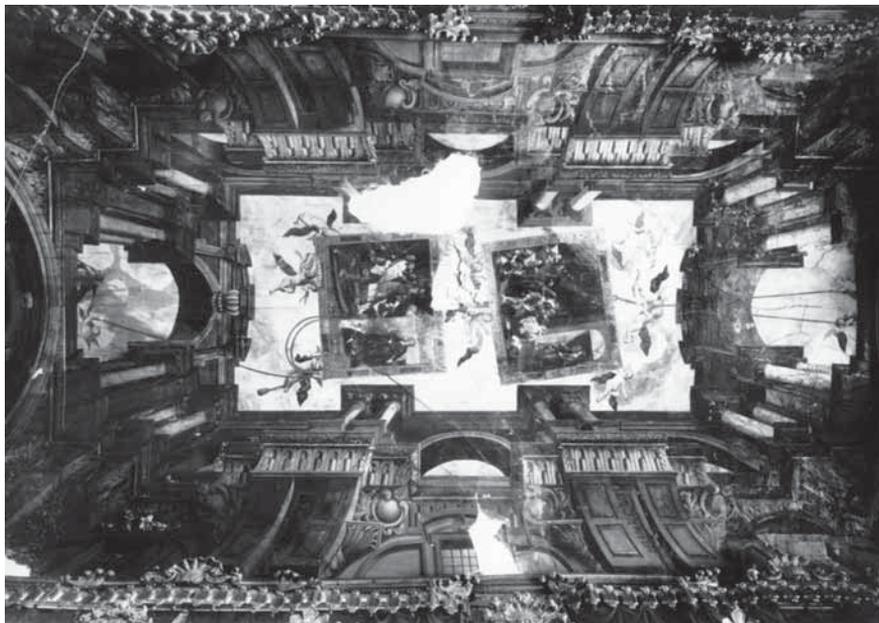


Figura nº 6 : Pozzo, Andrea: Abóbada da Igreja de Santo Inácio. (Delineatio Picturae in Fornice Templi S. Ignatii) Hyeronimus Frezza e Arnoldus van Westerhout, c. 1702.
Fonte: British Museum, CC. Incluído em *Perspectiva Pictorum et Architectorum I*, 100 (ed. 1702) e Coro alto da Sé de Braga pintado por Manuel Furtado na década de 1730.
Arquivo Manuel Carneiro, ASPA/Museu Nogueira da Siva/UM., Braga

Fato é que a escolha de José Soares é a pintura de falsa arquitetura, ou quadratura.²¹⁰ É essa pintura, com o conseqüente e deliberado engano do olho que o pintor bracarense levou para o Tijuco. Para tentar lançar luzes sobre esta escolha, é preciso, ainda que rapidamente, aventurar-se em um exame dos contextos históricos em que a quadratura se desenvolveu. Devido à ampliação dos espaços e ao aspecto imponente que este tipo de pintura dava aos interiores dos prédios, a maioria dos comitentes na península itálica (onde esse tipo de pintura surgiu no século XVII) eram homens influentes. Esses homens intentavam dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens ao escolherem aquela nova arte arquitetônica como decoração interior de seus palácios. A expansão dessa técnica, a princípio muito condicionada pelas dimensões das famílias ricas e poderosas da península itálica, foi posteriormente levada à península ibérica pelo rei Filipe I da Espanha, que para afirmar a opulência da coroa graças à descoberta do Novo Mundo por Cristóvão Colombo, quis dar grande importância aos palácios reais. No momento da restauração da independência de Portugal (que estivera unido à Espanha de 1580 a 1640) a arte da quadratura já estava bem arraigada na Espanha. A nova dinastia de Portugal lançou mão daquela técnica para se afirmar e se impor. Assim, com o mesmo objetivo, os novos fidalgos construíram seus palácios e se apressaram a decorá-los com a quadratura. Os efeitos monumentais e impressionantes da quadratura estão assim relacionados à afirmação e imposição de um determinado poder. Atravessando o Atlântico, levada para o Brasil, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de umas sobre as outras.²¹¹ Destarte pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas terceiras, já anteriormente abordada.

As pinturas de falsa arquitetura existentes em Portugal são bastante distintas daquelas que se encontram na Itália no século XVII. As pinturas de tetos em Portugal no século XVIII são, segundo Magno Mello, condicionadas pela passagem do brutesco e do maneirismo a uma nova concepção e utilização

210 Rudolf Wittkower considera a quadratura como um gênero de pintura independente, não como um momento do barroco, referindo-se ao desenvolvimento da escola bolonhesa da segunda metade do século XVII. Sobre este tema, sugiro a leitura de Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, (Torino: Einaudi, 1993), 575 páginas.

211 Giuseppina Raggi, "Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura", *Di buon affetto e commercio: relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*, (Lisboa: 2012), páginas 177-211.

dos espaços onde, como prática persuasiva se evidencia um caráter de cena teatral em substituição ao anterior caráter de narrativa.²¹² Essa nova pintura é a quadratura ou pintura de falsa arquitetura. Diferentemente do que acontece na Itália (onde se tem entre os modelos exemplares a pintura do jesuíta Andrea Pozzo), nas pinturas remanescentes em Portugal há a manutenção da convivência da nova gramática da quadratura com o momento anterior. Isso se pode notar com a manutenção da compartimentação dos espaços e o uso do quadro recolocado – características próprias do brutesco – concomitantemente com a intencionalidade de ampliação dos espaços pela utilização da falsa arquitetura e das técnicas de perspectiva. Nas palavras de Mello:

Todo espaço pictórico do tecto em perspectiva arquitectónica deverá manter sempre a associação de *quadratura* e quadro recolocado, um centro figurativo dinâmico, mas com atenção em uma perspectiva oblíqua; uma compartimentação visual, mantendo um sentido narrativo e historiado, para orientar e garantir a atenção do fiel.²¹³

A utilização do quadro recolocado (sem o uso do escorço e conseqüentemente sem o abandono da frontalidade) denota uma escolha dos portugueses naquele momento. Ainda que a ausência de uma academia no país – onde se pudesse aprimorar as técnicas de desenho e da representação da figura humana – possa sugerir uma incapacidade ou incompetência, não se pode esquecer que D. João V enviou muitos artistas para aprenderem nas academias da Itália e também trouxe artistas italianos para trabalharem em Portugal. Diante desses fatos, a pressuposição da insuficiência técnica cede à compreensão da existência de uma escolha. Destaque para Vincenzo Baccherelli, pintor florentino que foi trabalhar em Lisboa em data não precisa anterior a 1702. Esse artista executou ali diversos trabalhos, grande parte dos quais foi destruída pelo grande terremoto de 1755. A sua única pintura remanescente é a do teto da portaria de São Vicente de Fora datada de 1710. Sabe-se que teria pintado ou participado da pintura de várias obras no interior do palácio real, na Sé de Lisboa e no convento de Varatojo em Torres Vedras.²¹⁴ Sendo somente um trabalho existente, limita a possibilidade de estudos mais aprofundados sobre Baccherelli. No entanto, é claro que ele se distancia das gerações de pintores quadraturistas portugueses, na medida em que

212 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, 277 páginas.

213 Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, página 114.

214 *Dizionario Biografico degli Italiani*. Istituto Della Enciclopedia Italiana, volume 5, s.v. "BACCHERE-LLI, Vincenzo", em Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, página 114.

estes últimos utilizam sempre o quadro recolocado mais frontal e menos escorçado do que a pintura de São Vicente de Fora. Importa lembrar que o italiano tornou-se mestre em Portugal e foi considerado o criador das bases nas quais se assentaram a pintura portuguesa de perspectiva arquitetônica, entendida como uma adaptação da quadratura italiana.

Que pinturas José Soares de Araújo teria visto em Portugal? Que outras imagens poderiam ter influenciado suas pinturas? Na tentativa de responder a essas perguntas é necessário que nos detenhamos um pouco no que restou dos tetos pintados em Braga no período joanino. Da primeira metade do século XVIII destaca-se em Braga o nome do já mencionado pintor Manuel Furtado de Mendonça, que trabalhou exclusivamente ali. Ele pinta no estilo da quadratura e tem como características principais algumas ausências quando comparado com as pinturas de mesmo estilo da península itálica: a ausência do uso rigoroso do escorço, a não utilização das formas ascendentes e esvoaçantes, a inexistência da perspectiva aérea no pano central do suporte.²¹⁵ São as obras atribuíveis a este pintor: o teto capela-mor da Igreja do Convento do Salvador (atual Iar Conde de Agrolongo) de 1726; a pintura das estruturas arquitetônicas da caixa do órgão em 1737 e 1738; a pintura do sub-coro e a de dois tramos da nave lateral na Sé Catedral de Braga; o teto da capela-mor e da nave do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo; o teto do Palácio dos Bicainhos de 1724; e a capela dedicada a São Bento no Mosteiro de São Bento em Tibães. Há algumas características comuns entre estas pinturas remanescentes do ciclo bracarense de pintura perspéctica e ilusionista e a pintura de José Soares de Araújo. Para além das já mencionadas ausências, se podem notar, manifestas nas palavras de Mello: *“Tudo correctamente próximo da grande festa barroca e do sumptuoso espetáculo cenográfico que ali se fazia notar”*.²¹⁶ Assim como nas pinturas de Manuel Furtado, as de José Soares de Araújo também remetem ao intencional espetáculo cenográfico barroco em toda sua suntuosidade. *“Trabalho este que se mostra com uma boa ou razoável intuição de perspectiva, mas que não suporta a intenção de criar um espaço aberto”*.²¹⁷ Ambos os pintores bracarense, ainda que se utilizem da perspectiva na intenção de ampliação dos espaços, não propõem o arrombamento do teto, ou a criação de uma abertura neste espaço, como um óculo. Poder-se-ia também citar o uso pouco

215 Magno Moraes Mello, “Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga”, *Mínia*, 3ª série, (Ano III), páginas 157-188.

216 Moraes Mello, “Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga”, página 162.

217 Moraes Mello, “Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga”, página 163.

correto dos pontos de fuga; as figuras humanas com pouca movimentação e pouca expressão fisionômica que denota o que o autor chama de “*primitivismo nas expressões*”²¹⁸. Evidenciam-se ainda, além dos espaços arquitetônicos, a presença dos quadros recolocados, de *putti*, de balaustradas, nas obras de ambos. É identificada em Manuel Furtado uma tendência provincial do fenômeno baccarelliano, o que, ao contrário não se poderia afirmar para José Soares. Não há uma utilização linear da tratadística. A anteriormente mencionada pintura do coro da Sé de Braga (da qual só resta uma fotografia) é a que mais se aproxima da utilização da tratadística de Andrea Pozzo, convivendo, no entanto, com a ausência do escorço nas figurações e com a presença do quadro recolocado. No entanto, a criação de uma escola ou de um gosto próprio regional poderia ser identificado em ambos, uma vez guardadas as proporções entre Portugal e a colônia, Braga e o Tijuco. Pode-se ver em ambos os casos a força apologética da Igreja triunfalista na afirmação dos seus dogmas. Essas pinturas sugerem retoricamente o poderio e a glória de uma Igreja que se supõe universal, mas, em um modo diferente e distante do rigorismo italiano e de outros centros europeus. Ainda que distante do receituário erudito e tradicional, importam os pontos de ligação entre estas manifestações:

Não é intenção fazer comparação entre padrões de pintores portugueses e não portugueses individualizando as diferenças formais e culturais. É importante mencionar que neste período, especificamente irá predominar um modo diverso (intencionalmente ou não), uma linguagem em uso da perspectiva arquitetônica com certas ressalvas e de figuras humanas não escorçadas, mas uma expressão com certas características voltadas para uma produção *artesanal* ou meso de limitação da construção da espacialidade sem lo *sfondamento*, isto é, sem a ruptura do espaço projectado. O processo será o mesmo, ou seja, decorar e preencher os tectos das abóbadas ou cúpulas que Portugal ambicionou a todo custo participar do modelo barroco italiano...²¹⁹

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

218 Moraes Mello, “Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga”, página 164.

219 Moraes Mello, “Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga”, páginas 183-184.

É importante ressaltar a presença dos jesuítas em Braga, onde ministravam o ensino universitário no largo de São Paulo,²²⁰ em um estabelecimento que foi fechado em 1759, quando da expulsão dos jesuítas de Portugal.²²¹ Além de serem responsáveis pelo Colégio de São Paulo, os jesuítas em Braga, também exerciam uma enorme influência no que se referia às artes.²²² Neste mesmo ano, como visto, deu-se o primeiro registro da presença de José Soares no Arraial do Tijuco. Enquanto viveu em Braga, lá estavam os jesuítas e é possível que ele tenha tido contato com esses religiosos e suas obras. Esse fato vai ao encontro das semelhanças entre as pinturas de José Soares de Araújo e o Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo,²²³ e com menores evidências, mas ainda possíveis, as semelhanças com o tratado de Serlio ou de Sagredo.²²⁴ Semelhanças essas que serão abordadas mais abaixo, ao serem tratadas as pinturas das igrejas separadamente.

Em Diamantina não foram encontrados tratados, gravuras ou estampas nas bibliotecas ou referências a elas na documentação investigada, a não ser o já citado tratado de Pintura e Arquitetura que se supõe ser de Andrea Pozzo, referido no Inventário de Caetano Luiz de Miranda, assim como as referências às gravuras que possuía. A maioria dessas estampas é apontada como temas laicos e algumas não especificadas.²²⁵ Sabe-se que as gravuras circularam abundantemente na Europa e nas colônias no período do barroco servindo como modelos para as pinturas.²²⁶

220 Oliveira, *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*, 1993.

221 José Caeiro, *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*, 3 vols. (Lisboa: Verbo, 1991-1999), 335 páginas (1º vol.-Livro I), 378 páginas (2º vol.-Livros II e III) e 406 páginas (3º vol.-Livros IV e V). Ainda sobre a expulsão dos jesuítas, podem-se ler os seguintes documentos existentes na Torre do Tombo em Lisboa: Lei dada para a proscricção, desnaturalização e expulsão dos regulares da Companhia de Jesus, nestes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Armário Jesuítico e Cartório dos Jesuítas, Armário Jesuítico, liv. 1, nº 19. E ainda: Lei porque foram exterminados os padres da Companhia denominada de Jesus destes reinos e seus domínios. 1759-09-03. Portugal, Torre do Tombo, Colecção de Leis, mc. 6, n.º 20.

222 Oliveira, "Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais", 2014.

223 Recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Mateus Alves Silva, *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012 e sua tese de doutorado, *Perspectiva Pictorum et Architectorum, A Perspectiva dos Pintores e dos Arquitetos, de Andrea Pozzo SJ*, defendida em 2020 na Universidade Estadual de Campinas.

224 Eduardo Pires de Oliveira, "André Soares e o Rococó do Minho", (Tese de doutorado, Universidade do Porto, 2011), 4 volumes.

225 Biblioteca Antônio Torres (BAT), Diamantina, *Inventário de Caetano Luiz de Miranda*. Maço 175, 2º ofício.

226 Giulio Carlo Argan, *Imagem e Persuasão. Ensaios sobre o Barroc*, (São Paulo: Cia das Letras, 2004), páginas 16-22.

A utilização dos tratados como o de Pozzo também é suposta e visível em Braga e na região do Minho. Para além da pintura do coro da Sé, de Manuel Furtado, já mencionada, Maria Luísa Lima chama a atenção para elementos que remetem ao tratado de Pozzo na Capela de São Lourenço da Ordem e outros locais:

O retábulo da capela-mor desenvolve uma fórmula que foi comum na escola de Braga. O seu remate tem uma certa afinidade com a linha evolutiva que interliga o retábulo-mor da Cividade, o retábulo lateral dos Terceiros, riscado por Carlos Amarante em 1781, o retábulo lateral de Nossa Senhora a Branca e o retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja do Carmo cujas tipologias não são ainda verdadeiramente neoclássicas. O esquema parece inspirar-se nos desenhos de Andrea Pozzo. Em Guimarães, este tipo de remate está representado no retábulo-mor da igreja do convento de Santa Marinha da Costa.²²⁷

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

Pode-se concluir, porém pelo gosto erudito de seus trabalhos e pelas características que os tornam inconfundíveis no meio de tanta pintura antiga nas terras de Minas que o Guarda-Mor trouxe de sua terra os conhecimentos que nos deixou. Teria sido sua pintura arquitetural, geométrica, rígida na perspectiva, influenciada pela paisagem monumental de Braga? Talvez haja influência da Capela de Na. Sa. Da Glória (séc. XIV), da de Na. Sa. da Conceição ou do 'Coimbras' (séc. XVI) ou da igreja mozárabe de São Frutuoso, da da Misericórdia (Séc. XVI). Do estilo barroco é que o pintor português teria pouco a contemplar na sua terra, como obra de valor, porque não alcançaria mais as reformas da monumental igreja do santuário do Bom Jesus do Monte.²²⁸

Em sua tese de doutorado defendida em 2022 na UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Luciana Braga Giovannini levanta a possibilidade de que José Soares de Araújo tenha sido influenciado pelo pintor Nicolau Nasoni. Esse pintor que viveu entre 1691 e 1773 nasceu em San Giovanni Valdarno di Sopra, na Toscana, e aprendeu a quadratura em Bolonha, com Emiliano Stefano Orlandi. Nasoni trabalhou na cidade do Porto e em Lamego a partir de 1725. Segundo a autora, as obras que podem ter impactado o trabalho de José Soares de Araújo teriam sido as pinturas do forro da nave da Sé catedral de Lamego produzidas entre 1734 e 1738. Sendo uma figura que alcançou

227 Maria Luísa Reis Lima, "Nótulas para o Estudo da Talha Bracarense. A Capela de São Lourenço da Ordem", *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*, I Série, vol. 2, (2003), páginas 641-652.

228 Luiz Jardim, "A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 4, (1940) páginas 155-177, citação em páginas 176-177.

reconhecimento na sua arte, e pela proximidade geográfica entre Lamego e Braga, pode-se inferir que Araújo tenha conhecido as suas pinturas.²²⁹

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

Tudo afinal dependia das irmandades. Irmandades brancas, pretas e mulatas, as quais pela própria condição econômica e social, desvirtuavam-se no seu sentido originário e transformavam-se em instituições de classe. Em Diamantina chegou-se a chamar-lhes “*igreja branca*” e “*igreja preta*”. E as irmandades, independentes como organizações civis não só lutavam entre si – a branca, contra as de cor estabelecendo “termos” que interditavam o ingresso de pretos, de mulatos e de brancos casados com gente preta ou parda; a preta contra a dos mulatos (Rosário e Mercês rivais em Diamantina) – mas contra os próprios padres.²³⁰

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

Eleição do Juiz Rey e Rainha Thezoureiro
Escram Procurador e mais Irmaons de meza que hão de servi
a N. Sr^a do Rosario S. Benedito Sto Antonio de Catajerona
do prezente anno de 1764 a 1765

Rey
Lazaro Barreto
Rainha
Juiz de N. Sur^a
Antonio de Livr^a
Thezour'
Jose Soares de Ar^o
Escr^{am}
Jerônimo da Sylva Ferr^a
Procurador

229 Luciana Braga Giovannini, “A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais : a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa - 1725 a 1800” (tese de doutorado, 2022), 780 páginas.

230 Luiz Jardim “A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 3 (1939) páginas 67-68.

Jose Gomes Peyxoto Luma	
Zelador	
João Batista da Silva	
Protetor	
Cap ^m Ignacio da Luz	
Juizas do Rozario	Juizas de S. Benedito
Joanna Batista	Anna Maria da Silva
Antonio Sylva Dias	Felicia Felizarda
Juiz de S. Benedito	Juiz de S. Antonio
Jose Ferr ^a Guim ^r	Joze do Rosario ²³¹

De 1764 a 1799 o guarda-mor foi reeleito neste cargo na irmandade do Rosário. Sendo que inexistente a documentação referente às eleições entre 1770 a 1781. Entretanto, ele assina documentos nesse período como tesoureiro, o que comprova sua reeleição ininterrupta.

Esse fato, por si só bastante interessante e significativo, associado ao fato de possuir dois escravizados com a habilidade de pintar e à diversidade de alguns elementos da sua pintura, permite levantar a hipótese de que José Soares de Araújo fosse de fato uma espécie de empresário além de pintor: no sentido de que é possível que ele fosse contratado para os serviços e que o executasse em partes, ou em linhas gerais, administrando outras pessoas que trabalhassem com ele ou para ele e que provavelmente aprendessem com ele. A sua convivência com outros pintores pode ser verificada na documentação existente. Na irmandade de Nossa Senhora do Rosário, como tesoureiro, o guarda-mor faz o pagamento a dois pintores. De 1786 para 1787, ele paga o restante da pintura de uma bandeira ao pintor Silvestre. Provavelmente refere-se a Silvestre de Almeida Lopes.²³² Nas documentações referentes à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, pode-se ler a este respeito:

Despeza que fez o nosso Irmão
o Thezoureiro o Goarda Mor Jose Soares de Araujo
com a Irmandade de Nossa Senhora
do Rozario dos pretos deste arrayal
do Tejuco do anno de 1786
para o de 1787

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

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

.....

Pelo que pagou de resto da pintura da bandeira a Silvestre [corroído]

Pelo que pagou ao d^o de pintar duas varas de prata p^a as juízas [corroído]

Pelo que se pagou ao D^o de pintar a Pia da Schristia [corroído] ²³³

O pintor Silvestre aparece também como atuante na ordem terceira de São Francisco, na igreja cujo teto da capela-mor foi pintado pelo bracarense José Soares de Araújo.²³⁴

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

	Pelo que despendesse com o S.M. Manoel Carner ^o por conta	
	Do que deve a Irmande. O d ^o	15 ½
6		
	Pelo que despendesse p ^a tintas p ^a se pintar o mastro	///
4		
	Pelo que se pagou o pintor huã vara digo pratiar	1 ¼ //
	...	
	Pelo que se gaou ao Pintor de várias pinturas	¼
2		
	Pelo q' se pagou ao Pintor de encarnar huã de Imagem de N. Sr ^a . Da Comc ^a m. ²³⁵	

Na caixa referente aos anos de 1788 a 1846, constam serviços de pintura de Manuel Álvares Passos.²³⁶ Ainda que não esteja citado o guarda-mor como pagante, era esse um ano no qual ele era tesoureiro. Assim, percebe-se que a convivência entre os dois no período é inequívoca:

	Ao Pintor Mel Alz' Passos de pinturas que fes	
	na Capella e consta do recibo..... //	
	// 4 ¾	
	Ao Pintor Mel Alz' Passos de encarnar a Imagé	
	da Sr ^a e mais Images. Da Irmade. E consta do recibo..... //	9
	// //	²³⁷

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

234 AEAD - Cx 364 - Ordem Terceira de São Francisco - 1763/1789.

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

236 Manuel Alves (ou Álvares) Passos atuou no Tijuco no fim do século XVIII e princípio do XIX. Foi responsável pela pintura da capela-mor do arco para dentro da igreja de Nossa Senhora das Mercês naquele arraial. Veja em Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978.

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

Havia no Tijuco a ordem religiosa do Santíssimo Sacramento, da igreja de Santo Antônio da Sé. Esta foi a primeira igreja construída no Arraial do Tijuco e destruída no princípio do século XX para a construção, em seu lugar, da Catedral de Santo Antônio. Ainda encontram-se documentos relativos a esta irmandade no arquivo da arquidiocese de Diamantina. Também nela José Soares de Araújo teve uma participação ativa. Seu nome aparece como irmão da mesa em 1765 e em 1775.²³⁸ Aparece ainda como provedor no ano de 1788:

Eleição do Provedor Escrivão
Thizr^o Procurador e mais Irmãos de Meza
que hão de servir o Santissimo Sacramto neste
prezente anno de 1788, p^a o de 1789
Provedor
O G. M. Joze Soares de Araujo pg 100.²³⁹

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

a Jose Soares de Ar^o de pintar o Trono de Hua madre p^a
a caza do orgam como consta da sua conta 60 ½ //
Pello qe pagou ao Pintor Silvestre de Almeida
para pintar a Capela Mor na forma do seu ajuste400
// // ²⁴⁰

Nessa irmandade, encontra-se também citado o nome do já citado Caetano Luiz de Miranda, pintor, quando da sua entrada como irmão da mesma ordem a que pertencia o José Soares como Provedor:

Entrou pr Irmão desta Nossa Irmande do Santissimo Sacramento Caetano Luiz de Miranda, e teve a sua entrada grátis pr ser Irmão de Meza este prezente anno e prometeu goardar as detreminassoos do compromisso e como assim o disse assinou comigo Escrivam Tejuco de novembro de 1804 Manoel Pires de Figdro
Caetano Luiz de Miranda²⁴¹

Além destes pintores, aparece também a entrada como irmão da ordem terceira de São Francisco, nos documentos avulsos, um professor de pintura de Viana do Castelo, arcebispado de Braga. Há somente uma referência a

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

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

240 AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina - Cx371 - BI - B - Irm. do S. Sacramento Livro de Entrada Irmãos - 1773/1793. Fl 123v.

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

trabalhos de pintura de sua autoria, sendo “a pintura de figuras” em 1765 e ainda por uma “bandeira que se pintou” na igreja de São Francisco de Assis.²⁴² Convém lembrar que a palavra professor no século XVIII não se referia à atividade de ensinar, mas simplesmente professor, isto é, praticar uma determinada atividade:

Admittese o comissário Ferre Barros

Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profeçor na Arte da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre Maynard da Sylva e de mer D. Custodia Maria de Azevedo natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador neste Arrayal do Tejuco q’ elle para melhor servir a Deos N. Sr , e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre S. Franco recebendo de Habito de sua venerável ordem 3ª da Penitencia e por ter as partes requisitas.²⁴³

José Soares de Araújo aparece então como um homem extremamente ativo em diferentes irmandades. A sua presença é ainda documentada como irmão remido na irmandade dos Santos Lugares de Jerusalém no ano de 1775.²⁴⁴ Essa irmandade pertenceria também à Sé de Santo Antônio como entidade de sustentação espiritual e apoio da paróquia.²⁴⁵ A convivência com outros pintores provavelmente mais jovens (porque sobreviveram a ele em muitos anos, ainda ativos) sugere que ele fosse um mestre e um administrador de pinturas. Sobre a comprovada convivência profissional com Caetano Luiz de Miranda pode-se supor que fosse mais complexa. É nas pinturas do bracarense que se pode perceber as influências do tratado de Andrea Pozzo. No entanto, é no inventário de Caetano que se encontra arrolado, entre uma vastíssima lista de bens (dentre eles gravuras e desenhos para pinturas, além de diversos instrumentos e objetos de pintor) e uma biblioteca indubitavelmente admirável, um tratado que supostamente seria o do jesuíta:

a discrever Prespectivas dos Pintores
dois vollumes infollio vistos e avaliados pela quantia de dês mil
reis com que a margem se sai

10#000²⁴⁶

242 Miranda, *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*, 2009, página 17.

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

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

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

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

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

Significativa é a presença do tratado de perspectiva do Padre Andrea Pozzo circulando por região marcada por tradição de pintura de perspectiva, cujo representante maior foi o pintor bracarense José Soares de Araújo. Na partilha, os livros permaneceram juntos e foram herdados pelo filho do defunto, Doutor Justiniano Luis de Miranda.²⁴⁷

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

Acrescente-se a tudo isso o fato de que como guarda-mor o bracarense certamente tinha outras tantas atribuições. Ser ao mesmo tempo um pintor, mestre e administrador de pinturas, na região do Entre-Douro-e-Minho de onde ele viera, não era uma situação invulgar.²⁴⁸ Não era invulgar em Braga a presença de profissionais com muitas habilidades: pintores, entalhadores, douradores e arquitetos. É possível afirmar que José Soares de Araújo fosse um desses profissionais. Nesta pesquisa foi encontrado um documento até então desconhecido que comprova a sua atividade como arquiteto: o guarda-mor recebe pela execução da planta da igreja de Nossa Senhora das Mercês:

pelo que se pagou ao guarda mor Jose Soares d ris-
co da Igreja..... 6 // // ²⁴⁹

Isso demandaria uma pesquisa mais aprofundada do ponto de vista da arquitetura, esforço ao qual não é possível me dedicar agora. Pode-se, no entanto, pressupor que José Soares tenha sido o responsável pela planta (risco) de outras igrejas no Tijuco. Por exemplo, da Igreja do Carmo, na qual participou ativamente desde o início da constituição da irmandade e que possui o campanário ao fundo como grande parte das igrejas bracarenses no século XVIII. Naquele templo, na pintura do teto da capela-mor, ele repete na arquitetura fingida, a estrutura real do retábulo. Provavelmente o risco desse retábulo e a talha tenham sido também de sua autoria. Pode-se ainda

247 Camila Fernanda Guimarães Santiago. "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)". (Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009), página 131.

248 Oliveira, *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*, 1993.

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

estender a hipótese da autoria a outros templos no arraial. Com relação à arquitetura religiosa do Tijuco Selma Melo Miranda afirma:

Pode-se presumir que essas peculiaridades – torre lateral, frontispício tripartido e painel de alvenaria entre a torre e o corpo central da fachada – constituam reelaboração local de soluções da arquitetura lusa por mestre de obras português que teria produzido os riscos dessas igrejas; ou um primeiro trabalho, talvez na matriz, retomado por seguidores nos projetos de São Francisco, Rosário e Bonfim. Como essas igrejas foram construídas em menos de duas décadas, é possível que apenas um mestre seja um autor do planos.²⁵⁰

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

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

Igrejas do Tijuco:

Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo:

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

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

250 Miranda, A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina, 2009, página 91.

para dentro e feito pello preço de um conto e coatrocentos mil Réis tudo douado e pintado tudo na ultima perfeição (...) ²⁵¹

Percebe-se por este documento que o pintor, ainda que desconhecido em Portugal, era muito bem visto na Colônia, sendo mesmo considerado “o mais perito que há neste continente”. Carlos Del Negro afirma que as suas pinturas, especialmente aquelas mais antigas pintadas à têmpera nas igrejas do Carmo e do Rosário de Diamantina, estão mais próximas do espírito dos pintores clássicos. ²⁵²

O ajuste da pintura do teto da Igreja do Carmo data de 1778, vale dizer, da nave central. Nesse mesmo termo de ajuste está incluída a douração dos altares colaterais. Nos livros de receita da Ordem Terceira do Carmo há ainda o recebimento de pagamento pela pintura do lavatório, das flores para o trono, por moer as tintas com as quais seriam pintadas as cimalthas e o frontispício. Recebe ainda por pintar um sudário. ²⁵³ Não foi encontrado o sudário na igreja, no entanto há um pano de boca para cobrir os altares laterais na Semana Santa, pintado com uma sibila, que provavelmente terá sido pintado por José Soares. Não há documentação a respeito desta sibila, entretanto, pode-se imaginar que existiam ali ainda outras, uma vez que sua função era cobrir os santos que não poderiam ficar descobertos durante a celebração da paixão de Cristo. ²⁵⁴ Essa sibila da igreja do Carmo é a Líbica e traz atributos que serão depois repetidos na sibila Líbica pintada no teto da igreja do Bonfim, como se verá mais adiante.

Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário:

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

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

252 Carlos Del Negro, “Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde”, *Universitas Revista de Cultura da Universidade da Bahia*, nº2, (1969), páginas 79 - 101.

253 Livro de Despesa da Ordem, fls. 4, 6v, 7, 11, 41, 82, 99 e 107.

254 Maria Cláudia Orlando Magnani, “Os Véus Nas Pinturas e as Pinturas Nos Véus: as Sibilas Dos Panos Quaresmais De Diamantina”, *Ciências Humanas Em Foco* (Diamantina, UFVJM, 2017), páginas 177-198.

Na Igreja de São Francisco de Assis:

Nessa igreja o pintor bracarense foi responsável pela pintura do teto da capela-mor. Os documentos avulsos identificados por Luís Jardim²⁵⁵ e Aires da Matta Machado²⁵⁶ no arquivo da igreja, apresentam José Soares como autor da decoração interna deste templo, tendo recebido pagamentos entre 1767 até 1798 para diferentes trabalhos, dentre eles a pintura da capela-mor, douramento da capela de São Francisco e para a pintura do corpo da igreja. Apenas um ano após estar concluída a pintura do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, o pintor assina um primeiro recibo na Ordem Terceira de São Francisco. A pintura do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco teve início por volta de 1782.²⁵⁷

Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas:

O forro da capela-mor desta igreja, que se encontra no hoje município de Couto Magalhães de Minas, recebeu uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Luís Jardim em um artigo datado de 1939.²⁵⁸ Não há documentação alguma a respeito dessa igreja. Del Negro afirma ser a pintura anterior a 1787.²⁵⁹

Na Capela de Sant'Ana em Inhaí:

A ausência de documentação é também uma realidade para esta capela localizada no Distrito de Inhaí. O forro da capela-mor traz uma pintura atribuída a José Soares de Araújo por Carlos Del Negro que também a fixa como sendo anterior a 1787.²⁶⁰

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

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

255 Jardim "A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais", 1939.

256 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980.

257 Grande parte desses documentos foi perdida.

258 Jardim "A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais", 1939.

259 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978.

260 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978.

da Igreja de Nossa Senhora do Carmo sejam um convite ao silêncio e ao recolhimento com sua predominância de tons de cinza.²⁶¹ Ao mesmo tempo, no ano anterior o mesmo autor assinalara que:

A Constância de cores primárias e simples – laranja, amarelo, vermelho, azul, verde, rosa, sépia escura e etc. – nota-se em quase todas as igrejas de (...) Diamantina e Serro. Cores – sobretudo o vermelho e o azul – que aliás correspondem não somente ao gosto mais acentuadamente popular do português, como do africano, e de algum modo, do indígena.²⁶²

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

261 Luís Jardim, "A Pintura do Guarda-mor J. S. de Araújo em Diamantina" *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 4, (1940), páginas 155-180.

262 Luís Jardim, "A Pintura do Guarda-mor J. S. de Araújo em Diamantina" *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 3, (1939), página 75.

CAPÍTULO 3

OS TETOS QUADRATURISTAS PINTADOS POR JOSÉ SOARES DE ARAÚJO, EM DIAMANTINA

Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Em alguns aspectos, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo é a mais importante neste trabalho.²⁶³ Dentre os templos oitocentistas tijucanos é aquele que ainda mantém o maior número de documentos e que estão em melhor estado de conservação. Não só por isso, mas principalmente por abrigar no teto da capela-mor a primeira e mais erudita pintura executada por José Soares de Araújo na colônia. Além disso, aí estão elementos pictóricos refinados, persuasivos e, como se verá, que remetem ao Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo.

A igreja erigida pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo no arraial do Tijuco tem sido ainda considerada como especialmente significativa dos pontos de vista arquitetônico e decorativo dentre as edificações religiosas do circuito do diamante. Esse lugar especial do templo se justifica pelo traçado arquitetônico sofisticado em suas proporções e pela decoração interna que constitui uma integração harmônica entre pintura e talha.²⁶⁴

Não se trata de uma igreja construída em um largo como comumente sucedeu em outras cidades coloniais nas Minas Gerais, mas de uma construção na esquina de duas ruas – do Carmo e do Contrato. Segundo o memorialista Joaquim Felício dos Santos,²⁶⁵ essa edificação se deveu a João Fernandes de Oliveira, o famoso contratador que tomou por amante a escrava Chica da

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

264 Santos, “Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas Ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização”, 2002.

265 Santos, *Memórias do Distrito Diamantino*, 1976.

Silva.²⁶⁶ Assim ele nos apresenta uma deleitosa explicação sobre a decisão relativa à sua localização:

Vários irmãos da Ordem Terceira do Carmo, professos em outras partes, de cujo número era João Fernandes, projetaram a construção de uma igreja dedicada à padroeira de sua ordem. A maioria era de opinião que se edificasse no alto da Rua Direita, por ser o local mais apropriado: e na verdade a posição era magnífica, a igreja desse alto dominava toda a população com soberbas vistas, e sobrelevava os mais soberbos edifícios. Mas João Fernandes queria que ela se construísse onde existia uma pequena capela dedicada a São Francisco de Paula, por ficar defronte de sua casa (Casa do Contrato): foi esta sua única razão, porque o local era péssimo, estreito, triste, retirado do centro da população; ficava a igreja no fim de uma rua apertada e inferior aos outros edifícios. Os outros irmãos descontentes retiraram-se protestando não concorrer para sua construção. João Fernandes tomou a empresa sobre si, e fez construir a igreja no lugar em que hoje existe.²⁶⁷

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

266 A respeito desse relacionamento foram escritos alguns romances e foram produzidos um filme e uma telenovela. Para uma compreensão do ponto de vista da história recomendo a leitura de Furtado, *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*, 2003.

267 Santos, *Memórias do Distrito Diamantino*, 1976, página 125.

ali participar das missas e demais eventos eclesiásticos, ou simplesmente entrar na igreja para fazer suas orações, sem problemas. Não cabe aqui abordar os probabilismos ou a veracidade dessas histórias, mas aludir a um fato já anteriormente mencionado para trabalhar com uma hipótese relativa à autoria do projeto de construção dessa igreja. Como já referido, o pintor José Soares de Araújo era natural da cidade de Braga, no norte de Portugal. Nessa cidade, pode-se observar uma significativa quantidade de igrejas cujas torres sineiras foram construídas ao fundo do templo, na mesma posição em que se encontra a torre sineira da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Não foi encontrada entre as publicações relativas à arte e à arquitetura de Braga e do Minho nenhuma que fizesse alusão a esse pormenor ou que intentasse explicar a escolha da localização das torres sineiras ao fundo dos edifícios. É sabido e já foi anteriormente aludido que houve uma considerável migração de portugueses da região do Minho para as Minas Gerais no século XVIII. Pode-se identificar na arquitetura do Tijuco vários outros elementos que nos remetem ao Minho, especificamente à cidade de Braga, como a utilização de muxarabiê nas sacadas, os desenhos de janelas e varandas e a disposição do casario de uma maneira geral. A posição da torre sineira, por si só, faz supor no máximo, que um bracarense poderia ser o autor do projeto arquitetônico do prédio. Mas, se aliarmos a isso o fato de que a composição do retábulo da capela-mor é repetida na pintura de falsa arquitetura no teto, podemos pensar que o retábulo verdadeiro foi feito anteriormente ao falso retábulo pintado na abóboda. E podemos imaginar, não mais do que isso, que a mesma pessoa que executou o verdadeiro, executou o fingido. Os documentos confirmam a contratação desse pintor para o douramento do retábulo.²⁶⁸ Não há nada nos mesmos que aponte para a contratação de qualquer outra pessoa para a execução do trabalho de edificação do retábulo. Há o pagamento de um entalhador, o Manoel Pinto que recebe por abrir a talha na tarja do arco cruzeiro e na Cruz da Ordem, em 1776, ano da contratação da pintura da capela-mor.²⁶⁹ Em 1778, Francisco Antônio Lisboa recebe por finalizar os altares colaterais a partir de uma contenda na justiça.²⁷⁰ No entanto, o risco dos retábulos, do arco cruzeiro, dos altares colaterais e da Cruz da Ordem poderiam ter sido do guarda-mor e o trabalho do entalhador estaria então sob sua administração. Adindo as informações disponíveis, pode-se supor que José Soares de Araújo fosse não

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

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

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

só o responsável por toda a decoração interior do edifício como já referido anteriormente, mas também o responsável pelo projeto arquitetônico como um todo, uma vez que comprovado está que ele recebeu pelo risco da igreja de Nossa Senhora das Mercês no mesmo arraial.

Ainda no que se refere ao descontentamento dos irmãos em relação ao local escolhido para a construção da igreja, não há nenhum documento que o confirme, nem tampouco há qualquer confirmação relativa ao descontentamento da irmandade relativa à presença de João Fernandes de Oliveira. Este estava efetivamente entre os primeiros irmãos do Carmo residentes no Tijuco – pagou anuais desde 1759, quando foi eleito o primeiro prior – cargo para o qual foi novamente escolhido em 1765. Este caso único de reeleição, juntamente com o fato de que nenhum abandono de irmãos foi identificado nos documentos da ordem, mostram que não houve idiosincrasia significativa em relação ao contratador ou qualquer uma de suas decisões.²⁷¹

Estão entre os elementos da decoração interna do templo ornatos de talha policromada e dourada na madeira, dentre elas as talhas douradas dos retábulos, do arco-cruzeiro, da caixa do órgão, dos púlpitos e das cimbalhas. Pode-se ler nos arquivos da ordem terceira que a talha dos retábulos laterais foi contratada no ano de 1771 com Francisco Antônio Lisboa e foi executada segundo as particularidades das talhas da região diamantina, distinguidas pela simplicidade do desenho.²⁷² Já o douramento, que ficou a cargo do José Soares de Araújo, por meio da utilização de punções e ranhuras, ouro fosco e brunido, veladuras e filetes, produz um efeito de ilusionismo.²⁷³ Essa habilidade típica do guarda-mor confere ao conjunto de retábulos da igreja uma importância e singularidade em relação às talhas mineiras. Essa técnica foi posteriormente repetida em diferentes edificações religiosas na região diamantina.

O forro da capela-mor da igreja carmelita do Tijuco, em madeira e abóbada de berço, foi o primeiro pintado por José Soares de Araújo. O registro do contrato encontra-se ainda entre os documentos da ordem e data de 1776. Foi uma decisão dos irmãos que concordaram sobre a necessidade de decorar o interior do templo. Assim pode-se ler no Livro dos Termos das eleições:

271 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980.

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

273 Santos, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

Foi chamado Joze Soares de Araujo, que he o mais perito na dita Arte, que há neste continente, e com elle se ajustou fazer a dita obra do arco da Capella mor para dentro e feito pelo preço de hum conto e quatrocentos mil reis tudo dourado e pintado tudo na ultima perfeição e a satisfação desta Meza ...²⁷⁴

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

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



Figura nº 7 Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe. Foto: Bernardo Magalhães



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

o que sugere utilização da mesma estampa ou de estampas semelhantes) e das outras figuras pintadas não têm a passionalidade típica do barroco, ao contrário sugerem uma expressão plácida, algo que se avizinha do tardomichelangelesco, como se pode verificar na figura de número 7:

Carlos Del Negro confirma esse ponto de vista afirmando que as pinturas do bracarense estão no espírito dos pintores clássicos apesar de serem executadas no século XVIII.²⁷⁵

Destarte, os elementos altamente persuasivos ficam por conta mais do engano do olho e da falsa arquitetura do que propriamente do arrebatamento das expressões e gestos da Nossa Senhora, de Jesus, dos anjos, santos e patronos. A pintura de falsa arquitetura é formada por quatro grupos de três colunas caneladas, tendo na base mísulas e elementos concheados que despontam das terminações dos balcões laterais. Essa estrutura sustenta uma cúpula fingida, cujo espaço é ampliado pela quadratura, mas não se abre em arrombamento de teto, sendo finalizado pelo quadro central recolocado como se pode observar no desenho da perspectiva na figura número 9:

275 Del Negro, "Dois mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde", 1969.

Em cada um dos quatro cantos do quadro central há uma moldura que se abre de cima para baixo, quase triangular, encimadas por conchas adornadas com folhas em ouro e contornada por frisos, tendo logo abaixo das conchas, cada uma um rosto de anjo pétreo de onde pendem verticalmente quatro montes de folhas em ouro que se avolumam à medida em que a estrutura se abre e terminam em uma concha maior, que, com o escurecimento das bordas e riscos brancos no seu interior, conseguem um efeito de profundidade. O fundo desse espaço, por detrás das folhas em ouro, é riscado de branco em intervalos regulares, o que faz parecer que as folhas estão mais à frente. Dos anjos pétreos pendem horizontalmente festões de tulipas douradas. Abaixo da concha maior, em cada um dos cantos há uma cartela contornada por frisos e volutas, adornada com três árvores douradas e repousando sobre um falso balcão arredondado, de onde pende um festão de rosas cinzas. Pelo efeito do contorno do entablamento, o quadro central parece mais profundo do que o restante, sendo contudo perspéctico, sem que se verifique o arrombamento do teto.²⁷⁶ Essa estrutura complexa de arquitetura fingida que contorna o quadro recolocado é por sua vez contornada acima e abaixo por colunas que repetem as colunas do retábulo: o pilar, as cornijas, os capitéis coríntios e todo o entablamento, como se pode ver na figura de número 10:

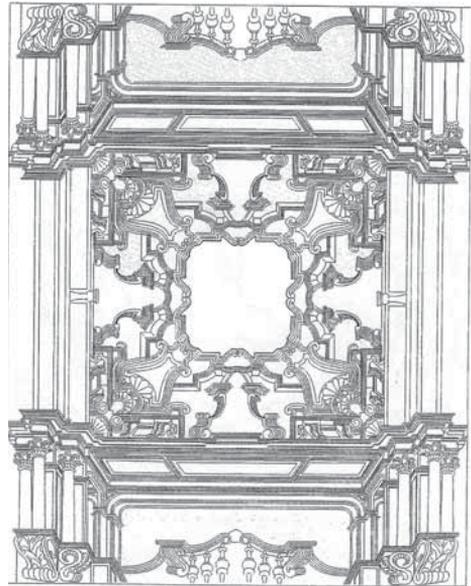


Figura nº 9 - Desenho de perspectiva da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Autoria de Antônio Fernando B. Santos.



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

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



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



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

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

Na base da abóboda de berço, contornados lateralmente pelas falsas colunas e acima pela trama de arquitetura fingida que circunda o quadro recolocado, está de cada lado um espaço encimado por falsos caixotões, adornados com volutas e

uma cartela central com contornos dourados, sustentada por dois anjos pétreos adolescentes. Pendentes da falsa cimalha que contorna os caixotões está uma sequência de festões de rosa em tons de cinza com pequenas flores douradas presas por dez argolas também douradas. O arremate da parte central é feito por tarja que se compõe de elementos decorativos em acanto, conchas e angras, com detalhes de frisos e cartela cujas inscrições estão em dourado. Na cartela lateral direita lê-se conforme figura de número 11:

Monstrate esse matrem
Sumas per te preces
Qui pro nobis natus
Tulis ess tuus.²⁷⁷

277 "Mostra que és Mãe e as preces receba através de ti aquele que aceitou ser seu filho nascido para a nossa salvação" Tradução de SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 73. Este autor

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

invenes vitem es
hauries salutem
a domino.²⁷⁸

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

Vires flos carmeli
Mater décor carmel
Spes Omnium carmeli tarum
Patroria carmeli tarum.²⁷⁹

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



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



Figura nº 14: Forro da Capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina. Detalhe: São Zacharias. Foto: Bernardo Magalhães.

informa que o artista usou nas cartelas das pinturas da capela-mor, as estrofes do Cântico número 4 do "Cântico dos Cânticos".

278 "Quem vier a mim depressa recebe do Senhor a salvação". Tradução de SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 74.

279 "Flor vicejante do monte Carmelo; Mãe, adorno, enfeito do Carmelo; Esperança de todos os carmelitas; e Padroeira dos carmelitas." Tradução de SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 74.

um livro aberto voltado para o expectador onde ele aponta as palavras. A letra capitular, legível é um P e as outras letras são traços fingindo letras, como se pode ver na figura de número 14.

A sua postura é levemente lateral. Vê-se somente a orelha direita. O santo tem um olhar plácido em direção ao livro e tem traços delicados, barbas e um semi-sorriso conseguido com pinceladas claras contornando os lábios inferiores e um sutil prolongamento lateral dos traços entre os lábios. O prolongamento do traço da sobrancelha direita no sentido longitudinal do nariz e o leve escurecimento desta parte do rosto dá um ar de seriedade complacente. Estes detalhes nos importam na medida em que, na pintura da nave central, as figuras dos patronos do Carmelo parecem ser feitos utilizando-se a mesma gravura, mas os recursos estéticos são bem menos refinados. São Luiz de França traz na mão esquerda uma coroa de espinhos e na direita uma pena com a qual escreve sobre um livro que está apoiado em seus joelhos. Tem os cabelos grisalhos, anelados e longos, finalizados por cachos que caem sobre seus ombros (provavelmente uma alusão às perucas usadas pela realeza no antigo regime). Não ostenta barbas, mas um fino bigode. Ele não olha nem para o livro, nem para o expectador. Olha para baixo, à direita e tem o mesmo recurso de prolongamento da sobrancelha utilizado em São Zacharias e que lhe dá um ar de sobriedade, sendo, no entanto, menos expressivo do que aquele. Sobre a túnica há uma capa de arminho própria da realeza. Ao seu lado, a coroa em ouro repousa sobre uma almofada vermelha. A semelhança da postura e de toda a figura deste santo, sugere a utilização da mesma estampa, espelhada.

À esquerda do altar a estrutura pictórica se repete, com duas outras figuras. À direita do observador está São Dionísio Papa com uma coroa tripla e guardando o observador. Na mão direita tem o símbolo de Jesus enquanto a mão direita está aberta sobre os joelhos. O anjo no balcão ao seu lado segura o símbolo do papado. À esquerda do observador está São Eduardo Rei com a vestimenta idêntica à de São Luiz Rei de França. Na mão esquerda traz um crucifixo com Jesus crucificado enquanto a mão esquerda está espalmada no peito. Está ao seu lado também a coroa sobre uma almofada vermelha. O anjo vizinho sustenta a cartela com as três flores de Liz. Este santo olha para baixo e não para o observador. Os rostos desses dois santos são plácidos e sem sorrisos. Tudo nessa pintura sugere que para os quatro santos foi utilizada a mesma cartela. A postura, as dimensões, as vestimentas, os pés escondidos, os rostos em semiperfil. Os mesmos recursos estéticos são utilizados para imprimir a emoção nos rostos, pouco mais ou menos angustiados ou serenos.

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

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

Termo pelo qal. Se detriminou em Meza
 Redonda que os Mezarios que atualmte. Serve
 posa ajustar e mandar fazer a pintura que
 se carece fazer nesta nossa Capela que
 hé tudo na forma abaixo declarada
 Aos desoito do mês de 8br^o de 1778 em
 a casa do despacho da mesma Capella, estan
 do em Meza o N. R. Commissario superior com
 que atualmte. Serve junto com os
 mais lr. ... que hé preciso
 dourar os Altares Colaterias, teto da Igre-
 já e Sam chrestias, se com efeito com
 vinha. Todos os Irmaons pa. se mandar fa-
 zer a referida pintura...²⁸⁰

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

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

de ouro burnido correspondendo a Capella Mor nos campos; A semalha do corpo da Igreja sera os frizos dourados de bornido e pedra fingida com Alguas folhas de ouro, frestaz renfendidas de ouro Portais collunas de Baixo do coro sera Pintura de ornato em perspectiva; o tetto do corpo da Igreja todo fixado de Alquitetura com prespectiva com ornatos e figuras em os lugares competentes.²⁸¹

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

Note-se que é o subprior, o próprio José Soares de Araújo que propõe que se façam as pinturas ditas necessárias. Ele é ao mesmo tempo o comitente, o executor, o pagador e o recebedor. Neste caso, quando a proposta foi colocada em votação pela mesa, 27 irmãos foram a favor de que se fizessem as pinturas e apenas sete irmãos colocaram-se contra a sua proposta.²⁸²

Doze anos depois da decoração do teto da capela-mor, o teto da nave da mesma igreja ganha então uma pintura em falsa arquitetura. Os retábulos laterais foram dourados e policromados com igual técnica utilizada no retábulo-mor e as cimalkhas marmorizadas conforme o previsto. A utilização da técnica da perspectiva é bem executada no que diz respeito à ampliação dos espaços, à utilização da perspectiva e das linhas de fuga. No entanto, pode-se observar uma perda de qualidade e de refinamento com relação à primeira pintura executada no arraial. Apesar de constar no termo agora perdido a contratação do José Soares para pintar as colunas abaixo do coro de ornato e perspectiva, a dita pintura não está feita desta forma. Não há perspectiva e as características formais são muito distantes de qualquer das pinturas pelas quais o guarda-mor foi responsável, não sendo, portanto, a ele atribuída.²⁸³ A pintura da sacristia também consta do termo, mas foi visivelmente feita por outras mãos, apesar de ser contemporânea daquelas:

Esta pintura composta por grande tarja central e esmerado tratamento dos elementos decorativos, em concheados, flores, guirlandas, palmas, conchas e

281 Arquivo da Ordem Terceira do Carmo, Diamantina, Termo de Ajuste da Pintura da nave da Igreja com o guarda-mor José Soares de Araújo, Livro dos Termos para o p. governo da V. Ord. 3ª do Carmo, fls 41 a 44v, em SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 83.

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

283 SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

acantos, foi realizada ao gosto rococó e tanto sua técnica pictórica quanto suas características formais diferem totalmente das do Guarda-mor.²⁸⁴

Santos afirma que o reconhecimento da habilidade do pintor pode ser notada pelo preço que se pagou a essa pintura, sendo um total de oito contos e quinhentos mil reis. Este autor faz uma comparação com o pagamento da pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Salvador em 1772, quando José Joaquim da Rocha teria recebido um conto e nove mil reis.²⁸⁵ No entanto, é inevitável pensar que sendo José Soares tão ativo e influente nas instâncias decisórias de diferentes irmandades e ordens terceiras, a estipulação dos seus pagamentos tivesse algo de autorreconhecimento. Por outro lado, é preciso considerar que a comparação feita deve ser relativizada na medida em que se considere que no século XVIII, na colônia, provavelmente não haveria uma homogeneização de valores no mercado da arte, onde tantas variáveis devem ser consideradas para localidades tão distantes.

A nave da igreja carmelita tem também o teto em abóbada de berço. Compõe-se na parte inferior de um balcão reto, com mísulas adornadas por querubins e cartelas em forma de coração, com desenhos que, apesar de pueris, sugerem *chinoiseries*, abrangidos por guirlandas (de rosas vermelhas e azuis) e concheados. Em cada lado há três tribunas em arcos frisados e com balaustradas curvas onde estão *puti* que seguram guirlandas de rosas. Nas figuras abaixo, de número 16 e 17, podem-se ver o desenho de perspectiva da pintura da nave, e a sua totalidade.

A transparência das mãos desses meninos sobre os balaústres mostra que a balaustrada foi pintada antes destes. O efeito de profundidade é conseguido pela ampliação dos espaços por meio do uso de perspectiva e falsa arquitetura. O quadro central apresenta Santo Elias, fundador da ordem, levado aos céus em um carro de fogo enquanto entrega o manto a Santo Eliseu. O quadro é frontal, como frequentemente acontece nas estruturas de falsa arquitetura em Portugal e no Brasil. Lateralmente, nos espaços entre os balcões, há de cada lado cinco cartelas emolduradas por elementos fitomorfos, sobrepostos por um querubim central. Cada uma dessas cartelas traz uma inscrição em latim que refere-se à Nossa Senhora do Carmo. Na lateral esquerda do coro pode-se ler:

284 SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 84.

285 SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 85.

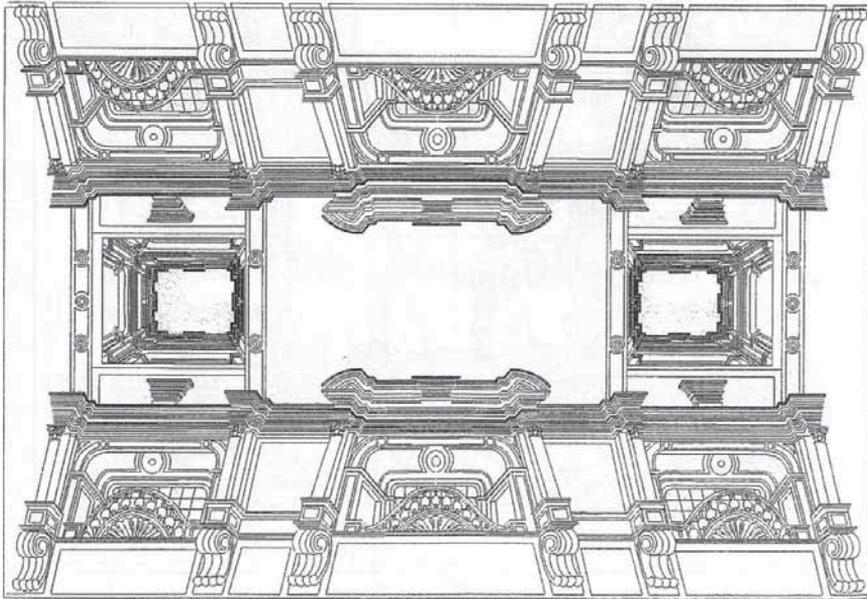


Figura nº 15: Desenho de perspectiva. Forro da nave. Igreja do Carmo. Autoria: A. Fernando B. Santos.

Expoliavi me tui
Ca meã, quo modo
Indular illa?
O quam pulchraest
casta generatio
cum clariate.
Dilectus meus Can
didus es Rubiam
dus electus ex milfibus.

Non habes amaritudi
Nem conversatio illi
Us.²⁸⁶

286 Na tradução feita por Antônio Fernando Santos, não consta a primeira das inscrições. A partir da segunda ele traduz: "Quão bela é a geração casta com a luz do Espírito Santo." "Meu dileto amado Cândio Rubiandus escolhido entre milhares." "Não tens amargura nem conservação daquele" (?). Em SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 86.



Figura nº 16: Teto da nave Central da Igreja do Carmo. Fonte: Foto de Mateus Rosada

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

In amicitia illius de
lectactio bona, Et ho
nestas Sine defectione.

Concupiscite sermones
Meos ES habebitis
Disciplinam.

Intrans in domum
me am conquiescam
cum ilfa.
qualis est dilectus
ex dilecto quia
sic apiurasti nos.²⁸⁷

Em cada canto da imensa pintura está um santo, todos ligados à ordem do Carmelo, com as respectivas inscrições: S. Bertholdo, confessor geral da ordem; S. Alverto Patriarca de gerozalem; S. Bocardo confessor geral da ordem; e S. André Corsino. Cada um deles veste o traje da ordem carmelita e tem nas mãos um livro aberto. As figuras desses santos variam apenas em detalhes, e se assemelham aos santos dos cantos da capela-mor. Fato este sugestivo da utilização de uma mesma estampa para os quatro santos da pintura da capela-mor e para os quatro santos da nave central. Mantém-se a mesma posição dos corpos e rostos e semelhantes recursos estéticos (como o do prolongamento do traço da sobrancelha no sentido longitudinal do nariz e o escurecimento desta parte do rosto para conseguir um ar de seriedade). Tudo isso, no entanto, associado à perda de qualidade no refinamento da representação. Isso sugere que apesar de outras mãos além das do José Soares de Araújo terem trabalhado ali, a sua presença ainda pode ser notada como o responsável pela totalidade da pintura. Pode-se ver abaixo as figuras dos quatro santos da capela mor nas figuras de número 17 a 20:

287 "Na amizade daquele o deleite vão, e a honestidade sem defeito". "Siga as minhas palavras e terá compreensão". "Ao entrar em minha casa ficarás em paz, descansarás". "O qual é amado entre o amado, porque assim apareceu diante de nós". Em SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 87.



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

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

Fonte: Foto de Mateus Rosada (detalhe).



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

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





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



Figura nº 22. Forro da nave do Carmo. Diamantina. Detalhe: "meninos graciosos".
Fonte: Foto de Bernardo Magalhães.

Diferentes autores concordam que nas pinturas deste teto o José Soares de Araújo contou com outras mãos. Antônio Fernando Santos lembra o fato de ele possuir dois escravizados com a habilidade de pintar e atribui a pintura do forro da sacristia da mesma igreja e os anjos dos balcões a Caetano Luiz de Miranda. Da mesma forma o fato de estar evidente que esses anjos foram pintados depois do traçado da falsa arquitetura de fundo (pela existência de áreas transparentes que permitem a visibilidade da quadratura sob elas) faz o autor afirmar que outros artistas teriam trabalhado com o pintor bracarense.²⁸⁸ Igualmente, Myriam Ribeiro atribui a figura dos anjos mais delicados deste teto que ela chama "graciosos meninos" a outras mãos, provavelmente de um discípulo.²⁸⁹ Luiz Jardim também afirma que estes

anjos destoam do restante da pintura por serem de colorido claro e suave com fisionomia infantil e doce contrastando com o restante da pintura que seria

288 SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 88.

289 Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira, "A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial" *Revista Barroco* nº10, (1978/79) páginas 27-37, citação na página 35.

pesada, de tonalidades recorrentes e anegrejadas.²⁹⁰ A seguir pode-se comparar os anjos de expressões menos airoas na figura de número 22 e logo abaixo os “graciosos meninos” na figura de número 21.

Como dito anteriormente, é possível supor que a pintura de José Soares de Araújo tenha sofrido influência de tratados de pintura e arquitetura, principalmente o tratado do jesuíta Andrea Pozzo. Não é possível nem desejável fazer aqui um histórico dos tratados ou uma análise formalística dos mesmos, mas sim apontar elementos que sugerem essa influência. Alguns desses elementos foram identificados por Mateus Alves Silva em sua dissertação de mestrado (já mencionada), como existentes tanto em Pozzo como na pintura do bracarense.²⁹¹ Dentre eles, referindo-se à igreja de Nossa Senhora do Carmo, o autor aponta as colunas pintadas sustentadas por mísulas ou consoles e a sucessão de planos muito bem demarcados:

Há que se notar que as colunas ali representadas sugerem um semelhante padrão, tal como uma sucessão de modelos copiados, tendo por única diferença seu espelhamento mediado pelo centro da nave. A repetição deste elemento sugere uma representação realizada possivelmente por uma gravura ou grande cartão que, copiado, se desdobra nesses vários planos. Um elemento que comprova essa sucessão é o pequeno alongado perceptível na voluta do capitel desta coluna, repetido nas demais e espelhado em outras.²⁹²

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



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

290 Jardim, “A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais”, 1939, página 79.

291 Silva, *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais*, 2012.

292 Silva, *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais*, 2012, página 90.

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



Figura nº 24: Fonte: Pozzo, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 67 (ed. 1702).

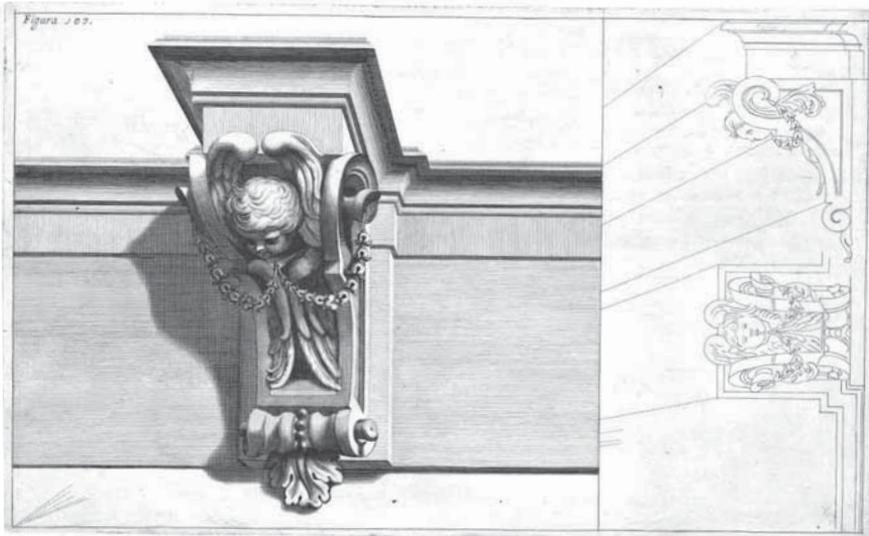


Figura nº 25: Fonte: Pozzo, Andrea *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 107 (ed. 1702).



Figura nº 26. Mísula. Nave central da Igreja do Carmo em Diamantina.
Fonte: Foto de Bernardo Magalhães.

Há ainda, no teto da nave central, uma tipologia que adota os modelos de Andrea Pozzo no qual as mísulas são decoradas com cabeças de anjos que olham para baixo. Ainda que o recurso utilizado na pintura da Igreja do Carmo seja menos elaborado do que o modelo do tratado – o anjo da nave central do templo carmelita olha para baixo somente pela posição das pálpebras e não da cabeça, como em Pozzo. Uma guirlanda entre a estrutura da mísula e a cabeça do anjo também pode ser identificada tanto no modelo do jesuíta, quanto na pintura do guarda-mor, como pode-se ver nas figuras, de número 25 e 26.

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

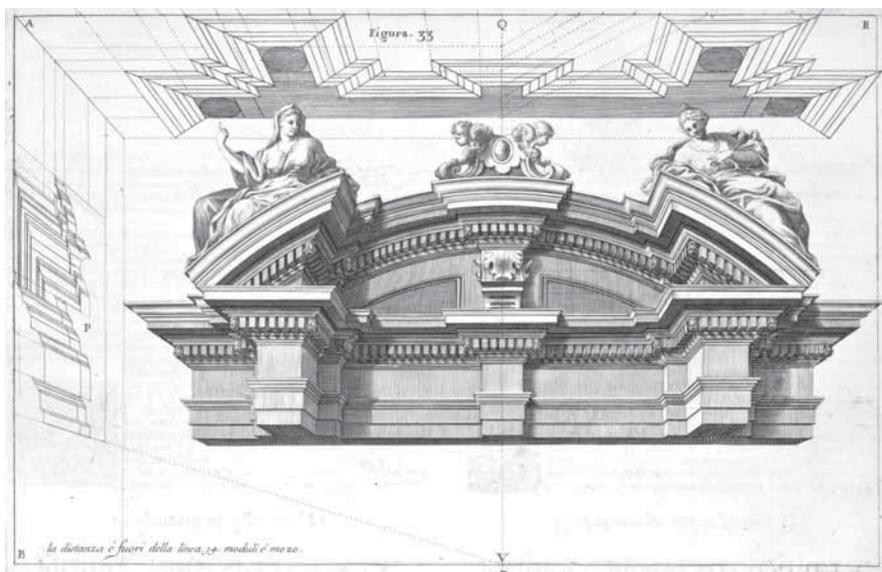


Figura nº 27. Fonte: Pozzo, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum I*, 100 (ed. 1702) Figura 33.



Figura 28: Forro da nave central do Carmo de Diamantina.
Detalhe. Fonte: Foto de Mateus Rosada.

Com a atenta observação dessas pinturas, fica clara a sua intencionalidade persuasiva. A falsa arquitetura, o engano do olho, como já apontados anteriormente, são recursos estéticos privilegiados neste sentido. Também outro componente altamente persuasivo do momento do barroco, como mencionado, é a sua teatralidade. Assim sendo, algumas imagens das pinturas do José Soares remetem o observador a um palco no qual a teatralidade das imagens e dos ornatos acontece. Apesar dos espaços pictóricos estarem compartimentados, não há o objetivo de contar uma história como acontecera em momentos anteriores ao barroco. Aqui, os espaços são preenchidos para arrebatá-los olhares. Não com a passionalidade das expressões, mas com o deslumbramento e o enlevo provocados pela quadratura e pela teatralidade plena de ornatos. Esta imagem da capela-mor, figura de número 29, com uma falsa balaustrada e toda sua composição com anjos, santos, guirlandas, ornatos e a ampliação dos espaços por meio da arquitetura fingida remete à similitude de um palco teatral:



Figura nº 29. Capela-mor do Carmo em Diamantina. Detalhe: Foto: Magno Mello.

A ausência do arroubo místico das expressões é francamente compensada pelo arrebatamento da trama arquitetônica e da teatralidade. Cabe ressaltar que na documentação referente a essa igreja, há a constatação de que o pintor bracarense também se encarregara de pinturas outras, como as grades e as portas do templo, flores para o trono, castiçais, o lavatório, as cimbalhas, o frontispício e ainda uma bandeira e um sudário.²⁹³ A bandeira e o sudário não foram localizados. No entanto, há na igreja ainda hoje um véu quaresmal feito para cobrir as imagens na semana santa, de cinco metros por quatro, onde foi pintada uma sibila. A importância da escolha das sibilas no Tijuco e sua característica persuasiva será tratada mais adiante. Não há na documentação nenhuma referência à pintura desta profetisa. A única referência à sibila no acervo da ordem carmelita aparece da seguinte forma: “*Pgto. Pa. feito de 2 nichos pa as Sibilas*”.²⁹⁴ . Muito provavelmente se trata do nicho pintado, uma vez que nos véus quaresmais as sibilas estavam sempre envoltas em estruturas de falsa arquitetura.²⁹⁵ Suponho, pela prodigalidade do trabalho

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

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

295 Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, “A Estrutura De Falsa Arquitetura Dos Véus Quaresmais Com Sibilas De Diamantina”, *Linguagens Nas Artes*, 2020.

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

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

Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos

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

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

Com a data de 13 de janeiro de 1733, há um livro que serve “p^a inventário dos ornamentos, que se acham na Ermida de nossa Senhora do Rosário dos Pretos, cujo primeiro capelão, nomeado a 1 de julho de 1759, foi o PE. Simão Peixoto de Faria. Por um termo de 8 de agosto de 1771 sabe-se que ‘depois de trazerem em praça a obra do Corpo da Igreja e não acharem que arrematasse segundo o preço que a todos parecia Cômodo Se resolverão (os Irmãos) ajustar as madeiras separadas da fatura da capella e com efeito ajustarão as ditas madeiras com Manoel Teyxeira Bitancurt por preço e coantia de quinhentos e Sincoenta e oytavas de ouro”.²⁹⁶

Haveria, entretanto uma capela primitiva dedicada a Nossa Senhora do Rosário, no mesmo local, cuja data de construção é provavelmente o ano

296 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980, página 232.

de 1731. Seria uma simples ermida por provisão do bispo Frei Antônio de Guadalupe, com patrimônio doado pelo sargento-mor Manoel da Fonseca e Silva. As obras da construção do corpo da igreja teriam começado em 1771. Em 1772 a irmandade contratou o mestre Manoel Gonçalves para ampliação do edifício. Essa ampliação foi, na verdade, uma edificação inteiramente nova na sua quase totalidade: fachada, nave, coro e sacristia, sendo que provavelmente só a capela-mor teria se mantido original.²⁹⁷

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

Os homens crioulos faziam parte da Irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos. Dela, porém se desincorporaram e fizeram 'esta Separação indeCorosamente Compalavras menos deSentes dizendo ser esta hua irmde. De Negros'... Conseguiram, interinamente, para sua irmandade o altar do Senhor dos Passos na Capela do Senhor do Bonfim, onde, em 16 de janeiro de 1780, deram posse aos mesários, depois de estarem estabelecidos em Santo Antônio do Tijuco desde a data de 2 de setembro de 1772. Negou-se-lhes o pedido de voltar à capela de N. S. Senhora do Rosário, porque 'neSeSariamante por odio oupor Paixão Senão unirião eaveria entre Elles pretos e aquelles Crioulllos Continuadas discordias".²⁹⁸

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

297 Santos, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 94.

298 Machado Filho, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, 1980, página 247.

Aos 22 de Mayo de 1782 Nesta Capela de Nossa S^a do Rozario dos pretos deste Arrayal do Tejuco de aseutouse pr nossa Irman Maria Soares de Ar^o noção Bangela forra escrava que foi do G. M. Jose Soares de Ar^o, e deu de sua entrada duas oitavas de ouro, e prometeu goardar as obrigações de nosso comprimição comigo Escrivão da dita Irmande Antonino Franco dos Santos Signal de Maria + Soares de Ar^o nação Bangela.²⁹⁹

O artista bracarense foi responsável pela tesouraria e pela pintura da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, e ao mesmo tempo foi também responsável pelo risco da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Esta última nasceu de uma dissensão entre os irmãos do Rosário. Talvez esse fato seja sugestivo não só de suas habilidades nas relações sociais, mas também da exclusividade da habilidade – que aqui se quer afirmar – de arquiteto. Como apontado anteriormente, os pintores que se responsabilizaram pelas pinturas da igreja de Nossa Senhora das Mercês já haviam trabalhado com o guarda-mor, concomitantemente em outras igrejas. Provavelmente ele terá orientado todos os trabalhos naquele templo. Também sugestivo dessa hipótese é o fato de existirem ali, como no Carmo e no Rosário, panos de boca pintados com sibilas. As sibilas da igreja das Mercês são de autoria (uma delas documentada) de Caetano Luiz de Miranda.³⁰⁰ No entanto, os panos com sibilas do Carmo e do Rosário são anteriores, de autoria não documentada. Pelo refinamento, seja da imagem, seja da estrutura de quadratura, a do Carmo poderia ser do próprio José Soares. A sua influência é aí bastante visível, uma vez que a escolha das sibilas como iconografia é neste contexto um tanto peculiar.

A pintura do teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário e também algumas outras pinturas menores ficaram a cargo de José Soares de Araújo. No livro das Despesas da irmandade do Rosário de 1758 a 1786, sob o título de Despesas das Obras Novas da Capela pode-se ler: *“Pelo ouro que se deu ao Ir Tezoureiro Jozê Soares de Ar^o a conta do douramento do Retabollo E pintura da Capella Mor..... 368 1/2 2”*.³⁰¹ E no mesmo livro:

Despeza que fes o nosso Irmão Tesoureiro Jose Soares de Ar^o com a Irmandade de Nossa Snr^a do Rozario dos pretos deste Arrayal, neste prezente Anno de 1781 para

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

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

301 AEAD - Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 383 - BI - C - Irm. do Rosário - Arraial do Tejuco - Livro Despesas - 1758/1786. Fl. 112.

o de 1782 como se mostra neste livro de carga a fls 82 e fl 83 P ouro que recebeu o Irmão Tezoureiro do acerto que se lhe devia do douramento do Retabollo e Capela Mor.....165 ¾ 3.³⁰²

No livro que relata despesas de 1788 a 1846 o guarda-mor paga, como tesoureiro, a outro pintor, por serviços prestados: Manoel Carneiro recebe por várias pinturas e por encarnar uma imagem de Nossa Senhora da Conceição.³⁰³ E ainda, a Manoel Álvares Passos, é dado pagamento por pinturas que fez na capela e por encarnar mais imagens.³⁰⁴

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

302 AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 383 – BI – C – Irm. do Rosário – Arraial do Tejuco – Livro Despesas – 1758/1786. Fl 104 verso.

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

304 AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx 384 – BI – B – Irmand. N.Srª Rozario – 1788/1846. Fls. 28 e 33.

Quasi palma exaltata Sum in cade dês
Quasi oliva speciosa in campis
Quasi cypre ssus in monte Sion
Quasi cedrus exaltata sum in libano ³⁰⁵

Nas figuras abaixo, de número 30 e 31 pode-se ter uma visão geral da pintura da capela-mor e ainda uma cartela em detalhe:



Figura nº 30. Forro da Capela-mor do Rosário. Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello.

³⁰⁵ Na tradução de Santos: Alta como a palmeira de Cades; Reluzente como a oliveira no campo; Como o cipreste do Monte Sião; Alta como o cedro do Líbano. Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 97.



Foto nº 31. Forro da capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Fonte: Foto de Magno Mello.

Não há nessa pintura a repetição das colunas do retábulo como acontece no templo carmelita. O centro da trama arquitetônica é também um quadro recolocado perspéctico retangular, envolvido por uma moldura de frisos retilíneos com ornatos concheados em ouro. Nossa Senhora do Rosário, a padroeira da irmandade está no centro do quadro, em pé, sobre nuvens, sustentada por oito *putti* que parecem brincar, tendo como vestimentas faixas azuis e vermelhas e alusões simbólicas à Maria. Nossa Senhora carrega o Jesus menino em sua mão esquerda e segura o Rosário na mão direita. Está coroada e da sua cabeça saem raios luminosos. O rosto plácido traz características parecidas às da Virgem pintada no quadro central da capela-mor do Carmo.

A leveza dos traços de Nossa Senhora e do Jesus menino, destoam dos rostos dos anjos, especialmente aqueles que contornam a pomba do Espírito Santo entre nuvens, que se encontram sobre o trono e parecem ter sido feitos por algum pintor menos hábil e sem formação, como se pode observar na seguinte figura de número 32:



Figura nº 32: Querubins do Camarim da Igreja do Rosário de Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello

Todos esses pormenores parecem apontar na direção da hipótese aqui apresentada, de que outros pintores trabalharam com o guarda-mor ou para o guarda-mor, que, no entanto, manteve sempre a quadratura como marca da sua pintura.

Igualmente nesta pintura da capela-mor da igreja do Rosário, o arrebatamento fica por conta do ilusionismo provocado pela quadratura enquanto os rostos são suaves e não apresentam o sofrimento cristão como sua marca. Também na urdidura da arquitetura fingida do templo do Rosário, pode-se identificar elementos que se assemelham às figuras do tratado do jesuíta Andrea Pozzo como foi demonstrando na igreja do Carmo. Na figura abaixo, de número 33, pode-se identificar esta semelhança com a imagem do tratado do jesuíta, acima colocada como figura nº 27.

Aqui também a alusão à teatralidade pode ser notada nas cortinas vermelhas com arremates dourados a ouro, que sugerem panos cênicos de algum palco. As cortinas se abrem para uma falsa janela que, com a utilização da perspectiva, amplia o espaço arquitetônico real, como se pode verificar na figura abaixo de número 34. Também neste caso, notadamente o engano do olho e a insinuação da teatralidade são os elementos mais persuasórios da pintura do guarda-mor.



Figura nº 33: Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. . Fonte: Foto de Magno Mello



Figura nº 34. Capela-mor do Rosário em Diamantina. Detalhe. Fonte: Foto de Magno Mello.

Pouco tempo depois, José Soares se dedicaria à pintura da igreja de São Francisco de Assis, como se verá a seguir.

Igreja de São Francisco de Assis

Nas Minas Gerais, em franca dissonância com a vida e a opção pela pobreza de São Francisco de Assis, as ordens terceiras franciscanas eram compostas de homens abastados, brancos e importantes. O perfil dos irmãos era seletivamente aquele pertencente às elites políticas, econômicas e sociais, excluindo-se sempre negros, pardos, judeus e hereges em geral. No Tijuco não foi diferente. Exemplo disso é o registro da admissão do filho do cônsul dos ingleses:

Admittese o comissário Ferr^e Barros

Diz Guilherme Jose Maynard da Sylva profeçor na Arte da Pintura filho legitimo do Consul dos Ingleses Alexandre Maynard da Sylva e de m^{er} D. Custodia Maria de Azevedo natural da Villa de Vianna Arcebispado de Braga e morador neste Arrayal do Tejuco q' elle para melhor servir a Deos N. S^r , e Salva sua alma quer seu filho do Serafico Padre S. Fran^{co} recebendo de Habito de sua venerável ordem 3^a da Penitencia e por ter as partes requesitas.³⁰⁶

Todavia a instalação da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi, em outros, pontos peculiar no arraial. Primeiramente, faz-se notar que as ordens terceiras eram normalmente possuidoras de uma jurisdição chamada “presidia” que abarcava diversos arraiais. Não era comum que a ordem se instalasse em um arraial separadamente.³⁰⁷ Igualmente digno de nota é o fato de que, a partir do ano da sua fundação em 1762, enquanto a ordem se dedicava à sua base administrativa e financeira, antes da edificação do seu templo, os irmãos se reuniam na capela da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Uma associação de terceiros franciscanos, exclusiva de homens brancos e influentes, a maioria de portugueses, reunia-se no templo da irmandade de negros, cativos ou forros pobres. Em 1763, dentre os 53 irmãos admitidos, 41 eram portugueses e cinco açorianos. Dentre os portugueses, 33 eram oriundos do arcebispado de Braga.

A construção do templo da ordem franciscana também se dá em um largo aberto. Mas, neste caso – diferentemente do templo da irmandade do Rosário – encontra-se em uma elevação aterrada de modo a dar-lhe evidência na paisagem do arraial, destaque que também se dá pelo fato de ter sido

306 AEAD Arquivo eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina – Cx 366- BI - S/ letra – São Francisco – Docts Avulsos1762/1770. Fl. 21.

307 Adalgisa Arantes Campos. “As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas”. *Estudos de História (Unesp)*, v.6, n.2, (1999) páginas 121-134, em Miranda, *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*, 2009.

construído no ângulo de duas ruas, apartado de outras construções e com uma escadaria de acesso grandiosa e composta de dois lances.

Retábulos, arco cruzeiro e tarja, púlpito, cimalhas, pinturas nos tetos e painéis constituem o conjunto ornamental do templo da ordem terceira franciscana. O retábulo da capela-mor, cujo entalhador é desconhecido, foi elaborado em estilo D. João V e se aproxima, no refinamento do douramento e nas proporções aos retábulos das igrejas do Carmo, do Rosário, do Amparo e da Sé (destruída no século XX para a construção da Catedral Metropolitana de Santo Antônio). O risco desses retábulos, como já dito anteriormente, terá sido provavelmente, também ele de autoria de José Soares de Araújo.³⁰⁸ Segundo Miranda, em 1766 José Soares de Araújo recebeu pagamento pela encarnação da imagem grande de Santo Cristo. No ano seguinte, recebeu por pintar 12 forquilhas e pratear um cajado de Santa Izabel.³⁰⁹ Assim como nas igrejas do Carmo e do Rosário, o douramento dos retábulos produz um efeito ilusionista dos detalhes das flores e rocalhas da falsa talha.



Figura nº 35: Anjo da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello.

O teto da capela-mor, também em abóbada de berço como dos outros templos do arraial, não foi decorada pelo artista bracarense com a trama de perspectiva cerrada que era até então a sua marca nos trabalhos dos templos da ordem carmelita e da irmandade do Rosário. O ilusionismo nesse templo ficou por conta de falsas arcadas e muros-parapeitos que emolduram o painel central em tarja solta. Nas duas extremidades desse teto, juntamente ao arco cruzeiro de um lado e ao retábulo-mor de outro, estão arcos moldurados que se apoiam sobre pilastras e mísulas, em tons de cinza azulados. Esses elementos são trabalhados em perspectiva, decorados em falsas talhas com ornatos de flores e concheados. Os muros-parapeitos compõe-se de balcões corridos formados por falsas balaustradas com refinado torneamento de onde pendem festões de rosas vermelhas e ampliam

308 Selma Melo Miranda levanta igualmente esta hipótese. Veja em Miranda, *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*, 2009, página 140.

309 Selma Melo Miranda levanta igualmente esta hipótese. Veja em Miranda, *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*, 2009, página 117. As referências que esta autora dá relativamente ao AEAD: caixa 366, pastas 1783/1789 e 1763/1796 e caixa 364, pasta 1764/1797 (não consta da referência os números das folhas) não correspondem ao conteúdo atual dessas caixas e pastas.

ilusoriamente o espaço em direção à capela-mor. Nas laterais há segmentos de falsos e muros e pedestais ornamentados com vasos com folhas verde-escuro e flores vermelhas. Sobre esses pedestais estão quatro anjos, um em cada ângulo, segurando palma, ramos de rosas, cravos e lírios sentados sobre as mísulas das colunas misuladas que se apoiam sobre os socos ou pedestais. Esses anjos são delicados, e lembram os “meninos graciosos” da nave central do Carmo, como se pode ver a seguir, na figura de número 35:

Aqui também pode-se supor a existência de uma equipe de trabalho. Quando se compara os anjos sentados no quartelões com os querubins que estão acima da cabeça da Virgem, dificilmente pode-se acreditar que o mesmo pintor tenha sido responsável pelas duas figurações, uma vez que na dos querubins há uma inequívoca perda de refinamento e qualidade estética, como pode se observar nas figura abaixo de número 36:



Figura nº 36: Querubins da tarja central de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello

É possível mesmo que a comparação entre os próprios anjos de cada ângulo leve à mesma conclusão, como se vê a seguir na figura de número 37.

Pode-se levantar a hipótese de que nem mesmo os quatro anjos assentados nas colunas misuladas tenham sido executados pelo mesmo artista.

No centro da balaustrada torneada fingida, de cada lado está uma cartela com figuras simbólicas que remetem à Nossa Senhora, quais sejam a palmeira e a oliveira acompanhadas de inscrições. Na lateral direita lê-se:

Quasi palma
Exaltata sumin
Cades.³¹⁰



Figura nº 37: Anjo. Forro da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello.

310 Na tradução de Santos: “Alta como a palmeira de Cades”. Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 105.

E na lateral esquerda:

Quasi oliva speci
osa in campis.³¹¹

Pode-se ver a inscrição na figura abaixo, de número 38:



Figura nº 38 : Cartela. Capela-mor de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello.

No centro dos arcos sustentados pelas colunas misuladas há cartelas em rocalhas com a rosa e o cipreste, também desenhos simbólicos da Virgem. Junto ao retábulo-mor e ao arco-cruzeiro, pode-se ler respectivamente:

Quasi plantatio
rosa in iericho.
Quasi cyprestiiis
in Monte Sion.³¹²

311 Na tradução de Santos: "Como a oliva formosa do campo". Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 105.

312 Na tradução de Santos: "Como o jardim de rosas de Jericó" e "Como o cipreste do Monte Sião". Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 106.

A tarja central é oviforme, contornada na parte inferior por cimalha curva em frisos escalonados e guirlandas de flores vermelhas. Apresenta cartela em concheados cor de terra com uma inscrição em branco no seu interior de cor vermelha. As laterais também estão ornadas com concheados com palmas e guirlandas de flores. Na sua parte superior esta tarja é decorada por um fragmento de frontão com concheados cheios vazados no meio envolvendo uma pequena cartela vermelha em forma de coração. Há ornatos de guirlandas de flores pendentes do forro e provocando a ilusão de sombreado sobre o fundo que é liso. No centro da tarja



Foto nº 39: Tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Bernardo Magalhães.

está a Nossa Senhora em pé, sobre nuvens, com a lua crescente aos seus pés. Está envolvida por raios contornadas por querubins que por sua vez estão sobre nuvens. Aos seus pés está uma cartela contendo a seguinte inscrição:

Quam pulcra ES
amica mea quam
pulcra es cant 4.³¹³

A tarja central, perspéctica, e o detalhe, podem ser conferidos na figura número 39.

Nota-se nessa pintura a existência dos tons de vermelho presentes na nave central do Carmo e na capela-mor do Rosário. E ainda a ausência dos ornatos em dourado e da trama arquitetônica refinada da capela-mor do templo carmelita, primeira pintura do guarda-mor. Novamente o rosto da Virgem é plácido e não é significativamente distinto dos rostos das Virgens do Rosário e do Carmo, como se pode perceber no detalhe da tarja central do templo franciscano na figura de número 40:

313 Na tradução de Santos: "Quão pura és, amiga minha, quão pura és." Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 107.



Foto nº 40: Cartela da tarja central da capela-mor. Igreja de São Francisco em Diamantina. Fonte: Foto de Magno Mello.



Figura nº 41: Nossa Senhora da Conceição. Tarja central da capela-mor de São Francisco em Diamantina. Detalhe. Fonte: Foto de Magno Mello.

Igualmente nessa pintura, o ilusionismo é o elemento suasório. Todavia, com menos intensidade pela ausência da tessitura da trama arquitetônica complexa dos outros tetos. Elementos que remetem à teatralidade própria do momento do barroco, presentes nos tetos dos templos carmelita e da irmandade do Rosário, estão ausentes nesse templo. Se são já apontados elementos do rococó com detalhes como os ornatos em rocalha (que também estão presentes em diferentes medidas nos outros templos) ainda percebe-se elementos barrocos como a composição da ornamentação.

Deve-se destacar que no último trabalho de restauro do templo franciscano foram revelados painéis frontais do supedâneo e a pintura do camarim, antes cobertos por pintura posterior. No camarim, aparecem mísulas, também inspiradas no tratado de Andrea Pozzo, como aquelas acima mostradas, da igreja do Carmo, ainda que menos refinadas, como se pode ver na figura número 42:

Digna de nota é a pintura da sacristia, que como dito anteriormente, foi recentemente atribuída a Caetano Luiz de Miranda e com características marcantes do período rococó.³¹⁴

Não foram encontrados documentos que comprovem que o guarda-mor José Soares de Araújo tenha sido também irmão da ordem terceira de São Francisco no arraial do Tijuco. Selma Miranda sugere a existência de uma rivalidade entre esta ordem terceira e a ordem terceira carmelita, por serem ambas compostas

314 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

de homens brancos, ricos e influentes no arraial. O fato de a recém-criada ordem seráfica reunir-se no templo da irmandade do Rosário e não no templo carmelita como se poderia esperar pelo fato de pertencerem os irmãos às mesmas estratificações sociais, seria ilustrativo desta suposta rivalidade.³¹⁵ Talvez se possa pensar o mesmo do fato de um guarda-mor e um artista tão ativo quanto o bracarense José Soares (que fazia parte de tantas outras irmandades no arraial) não pertencer à ordem de São Francisco.

Os documentos dessa ordem terceira encontram-se atualmente no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Não foi localizado documento de termo das pinturas da capela-mor, mas sim recibos de algumas outras pinturas que faz José Soares naquele templo. Em 1767 ele recebeu pelos seguintes serviços:

A Ordem Treseyra Seráfica

Me he devedora de vinte oy^{tas} de ouro assaber [corroído]

q' tocão ao novessiado, tres oy^{tas} de pintar doze Forquilhas. hua

d^{ta} de pratar hum cajado [ilegível] q'tudo farão

d^{ta} coantia assima de vinte oy^{tas}. Tejuco Fvr^o de 17 [corroído]

Jose Soares de Araujo

O Irmão Cindico pagara a Joze Soares de Araujo [corroído] 8^{as} de ouro que deve

da Ordem 3^a que constão do Ro [corroído] Ma. Tejuco 13 de Fevr^o de 67

O Pr. Mel da Cunha Secretario Ferr^o Barros³¹⁶



Figura nº 42: Mísula do Camarim da Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina. Fonte: Foto de Bernardo Magalhães

315 Miranda, *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*, 2009.

316 AEAD Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina - Cx 364 - BI - A - São Francisco - Docts Avulsos / Recibos - 1762/1769. Folha não numerada.

Esses documentos são os únicos relativos às pinturas de José Soares de Araújo que existem atualmente. Del Negro cita muitos outros transcritos por Luís Jardim e que não puderam ser encontrados no arquivo da arquidiocese. Nesses documentos consta o recebimento em 21 de julho de 1782, no qual o guarda-mor assina um recibo de pagamento por uma pintura não especificada. Em 28 de dezembro, há outra assinatura de recibo, desta vez pela pintura da capela-mor e pela pintura que estava fazendo na mesma capela, em 19 de janeiro de 1783. Ainda pela pintura da capela-mor, o pintor assina recibo em dois de abril do mesmo ano e em quatro de abril para pintura não especificada. Também assina recibos de pagamentos pela pintura da capela-mor nas seguintes datas: 23 de abril de 1783 e 25 de maio do mesmo ano. Assina recibo da pintura que com ele se ajustou na data de oito de outubro de 1783. Pelo douramento da capela-mor há dois recibos assinados em quatro de outubro de 1783 e em dois de dezembro do mesmo ano. Em seis de fevereiro de 1793 o guarda-mor recebeu pela pintura da “nossa capela” e em oito de fevereiro do mesmo ano pelo resto da pintura. Em 19 de abril de 1797 recebeu pelo resto que lhe devia da pintura, a ordem terceira. Em 28 de abril de 1798 levou joias e anuais de um irmão devedor por conta do débito da ordem relativo à mesma da pintura. Por último, em 30 de abril de 1798 o pintor recebeu ainda pela pintura do corpo da Igreja.³¹⁷

A data do primeiro recibo sugere que as pinturas feitas pelo bracaraense no templo da ordem seráfica não foram em momento tão distante das duas pinturas anteriores, quais sejam a nave central do Carmo e a capela-mor do Rosário. Permanece a dúvida do porquê da ausência da trama de falsa arquitetura, que se repetirá nos seus outros trabalhos fora do Tijuco e se manterá nas obras de seus discípulos dentro e fora do arraial, como se verá a seguir.

CAPÍTULO 4

A PINTURA DE JOSÉ SOARES DE ARAÚJO FORA DO ARRAIAL DO TIJUCO E REPERCUSSÕES

As pinturas de José Soares fora do Arraial do Tijuco: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto de Magalhães de Minas

A respeito da construção ou ornamentação da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Couto Magalhães de Minas não foram encontrados documentos. Antes um distrito de Diamantina, o atual município de Couto de Magalhães de Minas, localizado a 30 quilômetros da sede do município de Diamantina. Chamava-se Rio Manso e era um pequenino arraial surgido entre os pioneiros núcleos de povoaamentos que se ligavam às lavras da região diamantina nos primeiros anos do século XVIII.³¹⁸ A única informação que se tem a respeito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição é a de que o templo foi erigido com o propósito de substituir uma capela anteriormente existente no local. José Augusto Neves, na *Chorografia do Município de Diamantina* de 1899, informa que a atual edificação é anterior ao ano de 1779.³¹⁹ A construção se deu sobre uma esplanada e a igreja está cercada por uma mureta de pedra, tendo pequenas dimensões. O corpo principal é composto por nave central e capela-mor, separados por arco-cruzeiro. O pé direito é duplo e possui lateralmente corredores da mesma altura da capela-mor. O conjunto ornamental da capela-mor é composto pelo retábulo-mor, dois retábulos colaterais e o forro. Trata-se de forro em abóbada de berço com tabuado liso, decorado com pintura de

318 <https://coutodemagalhaesdeminas.mg.gov.br/> Acesso em 17 ago. 2023.

319 Augusto J. Neves, *Chorografia do Município de Diamantina*, (Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Comercio, 1899), páginas 41/4 e 46/8. Em SANTOS, *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

falsa arquitetura atribuída a José Soares de Araújo por Luiz Jardim em 1939³²⁰ e confirmada posteriormente, após estudos formalísticos e confrontação documental, por Carlos Del Negro.³²¹ O desenho de falsa arquitetura apresenta de fato as características que são comuns às obras documentadas de José Soares de Araújo: pintura trabalhada em fundo cinza azulado, poucas áreas vazadas em uma composição bastante compacta. Nas extremidades do forro existem dois pares de pilastras apoiados em socos ou pilastras que por sua vez sustentam mísulas das quais caem pingentes de folhas cor de terra. Entre as colunas pode-se identificar também ornatos próprios da obra do bracarense, muito semelhantes aos outros tetos já descritos: vasos de flores vermelhas, concheados, elementos curvos, laços e guilochês. Igualmente o movimento e a volumetria do falso entablamento, curvando-se para o centro e formando a tribuna, lembram as obras já conhecidas deste pintor. Arcos compostos por frisos saem das pilastras arrematados centralmente por volutas e figurações de querubins em número de três. A tribuna de falsas balaustradas cuidadosamente torneadas (compostas por três curvas) surge paralelamente às cimalthas e são voltadas para a capela-mor produzindo um efeito de ampliação dos espaços pela quadratura, característica marcante da pintura do guarda-mor. As guirlandas de rosas que se apresentam nas suas outras pinturas, também aí estão presentes pendendo entre os falsos balaústres torneados da tribuna. Assim como em outros tetos do arraial do Tijuco, pode-se ver elementos ornamentais localizados sobre o desenho da arquitetura fingida, tais como acantos, concheados e figuras de anjos. Há uma cartela em cada lado na parte interior da tribuna, sob a arcada. São cartelas ovais contornadas por ornatos. Esse detalhe da pintura, a tribuna com os ornatos, sugere também um ambiente teatral como identificado nos tetos do Carmo e do Rosário, no Tijuco. Como se pode conferir na figura abaixo de número 43.

A cartela do lado direito comporta a representação de um livro aberto e a do lado esquerdo a figuração de uma rosa. Estas cartelas trazem as seguintes inscrições. Do lado direito: "*Liber genera cronis*" e do lado esquerdo: "*Quasi Rosa in Jerico*".³²² Guirlandas de flores (dálías e rosas) em vermelho róseo caem

320 Jardim, "A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais", 1939, páginas 67-102.

321 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 81.

322 Na tradução de Santos: "Como o Jardim de rosas de Jericó". (Este autor não apresenta a tradução da inscrição da cartela do lado direito). Em SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

das arcadas da tribuna, ultrapassando o arco da tribuna de lado a lado, sendo sustentadas centralmente por dois anjos deitados sobre o entablamento. Um querubim pétreo – lembrando os existentes na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Tijuco – faz o fechamento central do arco. Na base de cada uma das colunas misuladas há um anjo sustentando faixas vermelhas segurando respectivamente um lírio e uma palma. Há cartelas vermelhas, codiformes, ornadas com conchas em cor de terra, ao centro dos arcos frisados que surgem do topo das pilastras. O interior da cartela traz uma árvore destacada em pincelada branca, como a existente na nave central da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Estas pinturas brancas na cartela vermelha seriam um arremedo de chinoiserie.

Em 1978, Del Negro descreve assim detalhes desta pintura:

Sobre o entablamento das pilastras, colocou vasos ocres, com rosas vermelhão-salmão e folhas verdes escuras oliváceas. Nas flores vermelhão, as luzes atingem o branco puro; conforme o caso emprega-o por meio de traços. Cartelas sem dizeres aplicadas nos arcos plenos, imitando ouro velho, animam o claro-escuro gris-azulado. Outras cartelas incorporadas à arquitetura apresentam centro vermelhão ou o próprio tom fundamental do claro-escuro. As arrecadas brunodouradas contribuem para dar a idéia de preciosidade à decoração. Pintura pouco lavada pela ação das águas das chuvas.³²³

O quadro central – frontal e bidimensional como frequentemente, contornado por moldura azul, com terminações denteadas em suas pontas por curvas e contra-curvas – traz a imagem da Virgem. Ela está em pé, tem a cabeça coberta por um véu branco, levemente pendente para a direita e as mãos postas à direita. Veste túnica também branca envolvida por um manto azul. A seus pés (um dos quais está aparente sobre as nuvens cinzas) estão três anjos que portam faixas rosas e azuis. Raios e estrelas brancas aparecem por trás da sua cabeça, contornados por nuvens em tons de cinza. Há querubins à sua direita, em número de seis e dois anjos e um querubim à sua esquerda. Raios brancos ao alto dão grandiosidade à aparição de Nossa Senhora. Há uma maior leveza nesta parte central pela ausência de áreas cumuladas de adornos. A forma do quadro recolocado é mais alongada do que o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário no Tijuco, e segundo Del Negro, é uma forma mais adequada aos “temas ascensionais”.³²⁴ Assim este autor descreve a figuração da Virgem:

323 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 82.

324 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 83.

Composição estruturada na simetria ponderada, com a figura da Imaculada Conceição esbelta, elegante, em pé sobre um maciço rochoso de nuvens brancas, sombreadas com sépia. Os anjos não se dispõem regularmente em elipse em torno da Virgem; especialmente nos lados, eles e os querubins estão sobre nuvens que deixam espaços vazios. Anjos movimentados, composição mais graciosa, menos regular, menos sobrecarregada do que a do Rosário de Diamantina.(...) Não segue as estampas usuais da Imaculada Conceição.³²⁵

Na figura 44 pode-se visualizar o quadro central.

As falsas colunas que limitam a trama arquitetônica lembram aquelas da igreja de Nossa Senhora do Carmo do Tijuco, não configurando, no entanto, repetição das colunas verdadeiras do retábulo-mor como acontece nesta última, uma vez que aqui as colunas pintadas são mais sofisticadas do que as verdadeiras. O movimento curvo das estruturas de falsa arquitetura dá uma leveza sem igual nas pinturas do guarda-mor.

Destacam-se nesta capela quadros parietais em harmonia com a pintura do forro. Esses quadros estão assim dispostos: à esquerda de quem entra está a anunciação junto ao altar-mor; a visitação a Santa Isabel e finalmente o nascimento de Jesus. À direita de quem entra está a fuga para o Egito; junto ao altar-mor, a circuncisão e finalmente a visita dos reis magos. Segundo Del Negro, também estes quadros revelam as mãos do guarda-mor.³²⁶ Quadros e enquadramentos foram recobertos por verniz o que escureceu as pinturas de uma maneira geral, perdendo-se a possibilidade de, sem um devido restauro, identificar-se as cores como foram ali colocadas.

Igualmente digno de nota é o conjunto escultórico dos retábulos que, a um tempo seguem a mesma linha dos retábulos que foram elaborados em toda a região diamantina (nos quais o douramento e o tratamento da policromia valorizam a simplicidade das linhas), e recebem uma característica bastante peculiar, única nas Minas Gerais (pela utilização de fragmentos de elementos arquitetônicos como: anjos, folhas, flores, angras e conchas, misturados em frisos e folhas brunidas e em ouro fosco).³²⁷

Segundo Santos essa seria considerada uma das obras mais importantes do artista bracarense, pelo fato de significar o que ele chama de uma evolução tanto no desenho da perspectiva quanto na paleta das cores. Quanto à

325 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 83.

326 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 82.

327 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.



Figura nº 43: Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto Magalhães de Minas (detalhe).
 Fonte: Foto de Magno Melllo.

perspectiva a evolução ficaria por conta da substituição das linhas retas e das formas volumosas existentes nas quadraturas dos forros das igrejas do Carmo e do Rosário do Tijuco por linhas curvas e elementos arquitetônicos mais leves. Quanto às cores, os marmorizados se tornariam menos monocromáticos e a paleta mais rica.³²⁸

A ausência de documentação impediu o conhecimento a respeito da existência de uma possível irmandade no Rio Manso. Não se sabe se José Soares teria tido uma atuação mais profícua naquele arraial. Pode-se supor, da mesma forma que no Tijuco, que ele tenha sido responsável pelo conjunto da obra da capela, tanto do ponto de vista arquitetônico, quanto das tarjas, das pinturas parietais e do forro. Percebe-se uma semelhança entre os rostos da Virgem da Conceição e das outras pintadas no Tijuco, novamente no que refere à suavidade das expressões. Entretanto, o menor refinamento faz supor outras mãos executoras. Quer as inovações existentes nesse conjunto signifiquem uma evolução no modo de pintar do bracarense, quer não, o que interessa nessa abordagem é perceber o apreço do artista pela arquitetura fingida. Apreço que se manifesta pela presença constante da quadratura tanto nas pinturas pelas quais ele respondeu, como naquelas feitas sob a influência delas, por mãos menos hábeis, como repercussão do seu trabalho. Del Negro aponta a data da pintura como anterior a 1787, sem uma data específica,

328 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

e, portanto não se pode precisar se há ou não uma diferença temporal significativa com relação às outras pinturas que ficaram ao seu cargo na segunda metade do século XVIII.³²⁹ Seria um intervalo de tempo que apontasse para uma mudança evolutiva de sua pintura, como algo que se consagrasse ou se confirmasse em pinturas posteriores. São questões não resolvidas sobre as quais não se pode lançar luz neste momento. Contudo, uma vez mais se ressalta a utilização da técnica de ilusionismo como intencionalidade persuasória, mantida na perseverança da manutenção da falsa arquitetura apesar de modificações ocasionais. O mesmo se verá a seguir no povoado de Inhaí.

CAPELA DE SANT'ANA DO INHAÍ

O antigo arraial de Sant'Ana do Inhaí encontra-se localizado no distrito do Inhaí, pertencente ao município de Diamantina. O distrito foi criado em 1853 e está situado à margem do Rio Caeté Mirim, supostamente o local onde teriam sido encontrados os primeiros diamantes da região.³³⁰

Não foram encontrados documentos relativos a essa capela, quer seja da sua construção e da possível existência de uma irmandade religiosa, quer seja relativa à pintura do forro da capela-mor. A pintura é também apontada por Del Negro como anterior a 1787³³¹ e a edificação afirmada por Santos como sendo seguramente da segunda metade do século XVIII.³³²

Assim como a igreja de Rio Manso, essa capela situa-se em um espaço amplo, tendo um adro estremado por uma mureta em alvenaria de pedra. A planta compõe-se de nave, capela-mor, uma sacristia de cada lado, contíguas à parede da capela-mor que se abre para a nave. Possui uma porta almofadada na fachada e na altura do coro há duas sacadas com balaustradas de madeira torneada, encimadas centralmente por um óculo. O conjunto ornamental do interior da capela compõe-se de retábulo-mor e forro da capela-mor; e retábulos colaterais e forro da nave. Luiz Jardim atribuiu a pintura da capela-mor a José Soares de Araújo em artigo publicado em 1940. Assim este autor se expressa a respeito da obra em questão:

329 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 82.

330 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.

331 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978.

332 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002.



Figura nº 44: Capela-mor de Nossa Senhora da Conceição em Couto Magalhães de Minas (detalhe).
Fonte: Foto de Magno Mello.

A pintura da pequena igreja de Sant'ana é de todas a mais clara, mas sempre envolvida de tons de cinza, como a disfarçar a festa das cores. (...) ele foi muito pouco figurista, evitou quanto pôde as formas abstratas e preferiu a ornamentação naturalista, facilmente compreensíveis: balcões, nichos, entablamentos, cartelas, guirlandas. Suas poucas figuras são bem desenhadas, as da igreja do Inhai salientando-se entre as demais, mas sempre inexpressivas e paradas.³³³

333 Jardim, "A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina", 1940, páginas 173-174.

Mesmo sem comprovação documental, Del Negro também confirma a autoria da pintura da capela-mor de Sant'Ana do Inhaí na sua obra de 1978:

O guarda-mor J. Soares de Araújo pintou perspectivas arquitetônicas maciças, pomposas, ricas, minuciosamente desenhadas, cujos interiores principescos contrastavam com a nudez das paredes igrejas diamantinenses. Trazia à cena consolos, ricas ordens arquitetônicas, abundância de ornamentos superpostos, vãos encerrados por caixilhos de vidro, ambientes paramentados festivamente, com profusão de festões de flores naturais.(...) A pintura desta capela oferece todas as características do guarda-mor embora tenha sido inteiramente lavada pelas águas das chuvas”.³³⁴

Ao forro da capela-mor, retangular e em abóbada de berço, tabuado de madeira lisa, o bracarense confere a forma exímia de uma cúpula. O seu arrojado projeto pictórico é composto ainda por balcões que avançam para o interior da capela e vãos envidraçados que ilusoriamente se projetam para fora da edificação. O que torna essa pintura bastante especial é a existência dessa falsa cúpula, conseguida com a redução do espaço pictórico da área do forro: “O artista joga os pilares de sustentação da arquitetura para cada um dos vértices do quadrado, fazendo a sustentação de uma cobertura de formato losangular”.³³⁵ Nesse espaço losangular está o quadro central recocado, contornado por molduras em forma circular, com a representação dos esposais de Nossa Senhora e São José. O santo está à direita vestido de túnica roxa e manto em tom de ocre, tendo na mão esquerda um livro enquanto coloca a aliança na mão direita de Nossa Senhora que está vestida de azul e branco e traz uma coroa de flores. Três figuras aparecem ao fundo: Sant'Ana, São Joaquim e um sacerdote. É uma visão reduzida que não contrasta com as cores e tons da trama da quadratura, sendo harmônica com o conjunto da pintura. Em cada um dos quatro lados do forro apresenta-se o balcão em curva, característica marcante do artista bracarense. Sobre o coroamento desses balcões em curva há grandes cartelas decoradas com guirlandas de flores, palmas e querubins, que interrompem sua continuidade. Nessas cartelas aparecem os símbolos das antífonas de Nossa Senhora, quais sejam a palmeira, a oliveira, o cipreste e a rosa com as inscrições em latim que também foram pintadas nas igrejas de São Francisco e de Nossa Senhora do Rosário no Tijuco, como exposto acima.

334 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 87.

335 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 116.

Especialmente nessa pintura, encontram-se vãos com caixilhos de vidros que são ilusoriamente projetados para fora da capela, atrás dos balcões, ampliando o espaço por ilusão de ótica conseguida com perspectiva, formando a cobertura em semicírculo de parte da falsa cúpula. Há representações de dois *putti* em cada uma das quatro conchas que aparecem nos cantos da base da qual surgem os pilares.´

Se por um lado – como dito por Del Negro – a urdidura da trama arquitetônica vai ao encontro do que fora usual para José Soares de Araújo, a existência da falsa cúpula da capela-mor torna magistral a ampliação ilusória dos espaços e confirma uma vez mais a escolha deliberada desse artista pelo arrebatamento propiciado por meio da criação do falso, como se pode notar nas figuras de número 45 e 46:

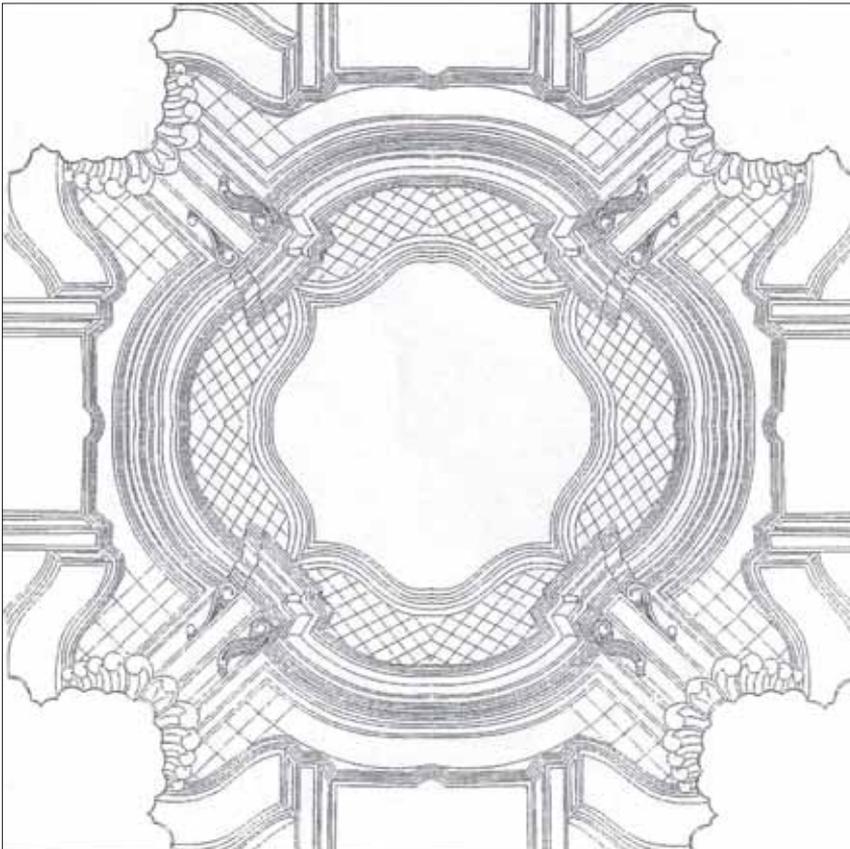


Figura nº 45: Desenho de Falsa Arquitetura da cúpula da capela de Sant'Ana do Inhaí.
Fonte: autoria de Antônio Fernando B. Santos.



Figura nº 46: Cúpula da capela de Sant'Ana do Inhaí. Fonte: Foto de Eduardo Orlando

Essa falsa cúpula, de deformação perspéctica muito pequena por ser a capela diminuta e o teto relativamente baixo, nos remete à figura de Andrea Pozzo para cúpulas de diferentes formas. Veja-se detalhe da figura na imagem 47:

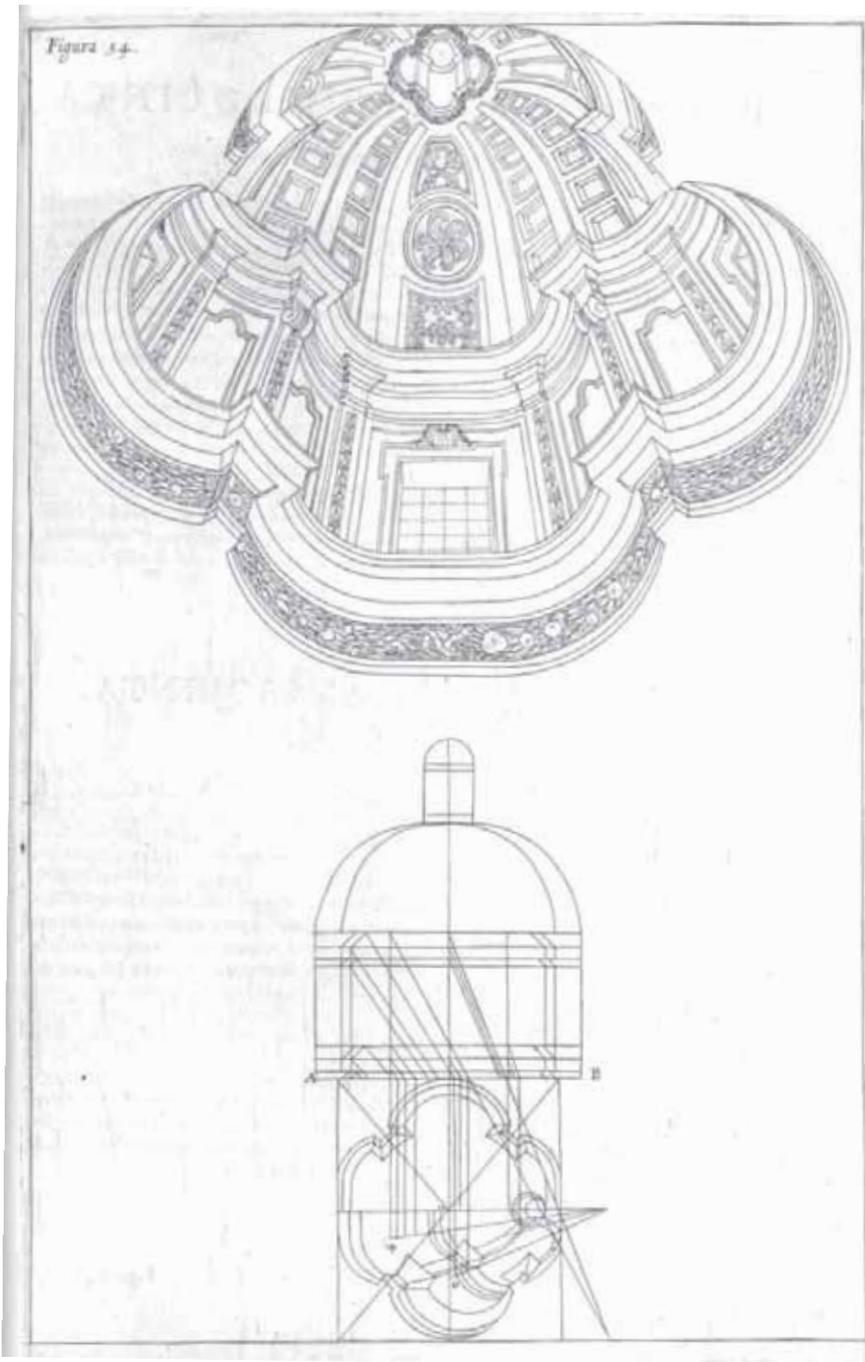


Figura nº 47. Pozzo, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum* II, 54 (ed. 1702).

O forro da nave central apresenta uma tarja emoldurada por frisos castanhos, ornada com palmas, rocalhas, guirlandas, vasos de flores e elementos sugestivos da linguagem rococó. Ao centro está a figura de Sant'Ana assentada em uma cadeira, ensinando a Nossa Senhora que está em pé ao seu lado esquerdo. Meninos segurando flores e guirlandas coloridas ocupam as laterais. Carlos Del Negro atribui também essa pintura ao guarda-mor e assim a descreve:

Grande tarja central sobre o fundo branco, muito pesada porque nela predomina a cor térrea bruna, em desarmonia com as cores suaves dos anjos. (...) Molduras laterais dos quadros são retilíneas, frias, que contrastam com os consolos, enrolamentos e concheados que lhe são agregados.³³⁶

Essa tarja central da nave, isolada no centro da abóbada e não contornada por arquitetura fingida, torna-se tridimensional quando vista de determinado ponto. Embora não se utilize da quadratura, tem uma técnica ilusionista sofisticada. Quando vista do coro, a pintura assume uma tridimensionalidade notável, como se pode verificar na figura 48:



Figura nº 48: Tarja da Nave central da capela de Sant'Ana do Inhaí. Fonte: Foto de Eduardo Orlando

Por meio de análises comparativas, Santos identificou os *putti* que estão nos concheados das bases dos pilares dessa pintura da tarja da nave central, como sendo de autoria de Caetano Luiz de Miranda.³³⁷ De fato, eles se assemelham aos “meninos graciosos” da nave central do Carmo em Diamantina.

Repercussões

IGREJA DE SÃO GONÇALO DO RIO DAS PEDRAS

A igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro possui uma pintura no forro da capela-mor, apontada por Del Negro como tendo sido executada por um discípulo anônimo de José Soares de Araújo.³³⁸ Contrariamente ao que afirma Luiz Jardim, o artista bracarense teve influência e repercutiu entre outros pintores na região.³³⁹ Del Negro aponta ainda a ornamentação da torre da capela-mor de Santo Antônio do Norte e do forro da Igreja do Senhor do Bonfim no Tijuco, ambas anônimas, como exemplos de influência do guarda-mor. Esse autor fixa 1787 como data da execução da pintura, no entanto não foram encontrados documentos a esse respeito. Apesar de perceber reminiscências de elementos empregados na igreja do Carmo no Tijuco e nas capelas-mores de Inhaí e Couto de Magalhães, Del Negro afirma que esta pintura possui uma “*policromia agressiva*” e as “*formas arquitetônicas e ornamentais bastardas*”³⁴⁰. Nas suas palavras:

A arquitetura pintada constitui-se de um pano de muro em cada cabeceira das paredes laterais, onde está figurado um evangelista; delimita-o uma ordem arquitetônica apoiada sobre um consolo saliente do muro (imitação do Carmo de Diamantina).³⁴¹

Pode-se perceber estes elementos existentes à imitação do Carmo na imagem abaixo, de número 49:

337 SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*, 2002, página 116.

338 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978.

339 Jardim, “A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais”, 1939.

340 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 228.

341 Del Negro, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, 1978, página 228.



Figura nº 49: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Detalhe.
Fonte: Foto de Eduardo Orlando

Nessa imagem, na qual se percebe o evangelista Lucas, pode-se também identificar a manutenção dos elementos de falsa arquitetura sempre presentes nas pinturas do bracarense. As mísulas em tons de terra, entre as quais está a balaustrada torneada da qual pendem festões de rosas vermelhas. Sobre as mísulas estão as colunas e ordens arquitetônicas e sobre estas um entablamento cuja solução perspéctica é pouco eficiente, tanto quanto o conjunto é pouco refinado. Mesmo as rosas dos festões e os vasos de flores, ornatos tão comuns na pintura do guarda-mor, perdem qualidade e carecem de erudição. O tratamento das cores e as figurações humanas tem elaboração menos requintada do que a pintura do bracarense, mesmo aquelas nas quais se identificam as presenças de outras mãos. As soluções de expressões faciais sugerem um trabalho de algum pintor sem formação douda, como se pode verificar no detalhe da figura de número 50:



Figura nº 50: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. (Detalhe).

Fonte: Foto de Eduardo Orlando.

No quadro central, recolocado e bidimensional, não perspéctico, o discípulo do guarda-mor pintou São Gonçalo de túnica branca e manto preto, tendo nas mãos o cajado e um evangelho de capa vermelha. Em torno da sua cabeça aparece uma auréola plana e amarela. Está contornado por nuvens pouco convincentes que não dão a impressão etérea ou de profundidade. A expressão facial do santo padroeiro, estática e pouco emotiva, parece a mesma em todas as figurações daquele teto, também ele construído em abóbada de berço e tabuado liso como todos os outros da região:



Figura nº 51: Capela-mor de São Gonçalo em S. G. do Rio das Pedras. Serro. M.G. Tarja Central.
Fonte: Foto de Eduardo Orlando

Digno de nota é a renitente permanência da arquitetura fingida, o que sugere que o apreço do artista português pelo engano do olho foi também passado para os seus discípulos que, mesmo sem o apuro de técnica do mestre, primaram pela manutenção desse elemento persuasório. Igualmente se pode identificar aqui elementos que remetem ao ambiente teatral como o pano de muro central que é adornado com um balcão de balaustrada, de onde se eleva um frontão com uma enorme concha, com anjos que se assentam sobre o corrimão, como se pode verificar na figura abaixo:



Figura nº 52: Igreja de São Gonçalo em São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro. Detalhe.

Fonte: Foto de Eduardo Orlando

Assim, engano do olho e ambiente teatral foram usados como elementos suasórios herdados do guarda-mor, mesmo na distante São Gonçalo do Rio das Pedras (a distância não tão grande de 24 quilômetros é enormemente acentuada pela dificuldade do acesso por estrada altamente acidentada) por discípulos cujos nomes não se pode conhecer.

IGREJA DE NOSSO SENHOR DO BONFIM NO TIJUCO

Essa é sem dúvida a igreja mais importante, quando se trata da influência das pinturas de José Soares de Araújo e por isso aqui é lhe é dedicado um estudo mais aprofundado. Na igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, está representado um tema intrigante e único na colônia portuguesa da América: quatro sibilas contornando o quadro da deposição da cruz. As profetisas estão representadas em meio corpo, em quadros entre colunas paranínicas figurando cariátides, e sobre cada quadro, há um medalhão seguro por um querubim trazendo os seus nomes: Délfica, Líbica, Frígia e Tiburtina. Setecentistas, as pinturas foram atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, pintor nascido na colônia e que teria aprendido o ofício com o bracarense José Soares de Araújo.³⁴²

Sobre o templo não foram identificados quaisquer documentos que nos pudessem informar sobre qual irmandade abrigava, quem seriam os irmãos, quando foi construído, quem seriam os responsáveis pelas pinturas, talhas, imaginária. A única menção ao templo encontrada no século XVIII está na documentação da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, hoje no AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina e citada por Machado Filho, já anteriormente mencionada.

Por este documento pode-se apenas inferir que a capela já existia no ano de 1780, uma vez que recebia então, temporariamente, os “homens crioulos” expulsos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e que criaram a confraria de Nossa Senhora das Mercês.

O quadro central com a deposição, contornado por quadratura, faz parte de uma totalidade na qual se misturam o tema sofisticado das sibilas, das figuras paranínicas e a técnica ilusionista da arquitetura fingida com a pintura quase *naïf* do pintor colonial. Em Portugal como na colônia, a estrutura de falsa arquitetura não era finalizada por um quadro escorçado, em perspectiva. O uso da perspectiva manteve aí uma função de narrativa historiada em contraposição ao espetáculo próprio da quadratura romana (como nas pinturas dos tetos feitas por Andrea Pozzo), na medida em que utilizam o quadro recolocado e não o arrombamento do teto como continuidade da falsa arquitetura. O percurso da tentativa de intelecção da pintura, levou à busca pelas suas bases iconográficas. No que concerne ao quadro central

³⁴² Santos e Miranda, “Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições” Atas do IV Colóquio Brasileiro de História da Arte”, 1997.

identificamos a gravura que lhe deu origem, como sendo aquela de número 132 do *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, datado de 1593, de autoria do jesuíta Jerônimo de Nadal.³⁴³

Nadal foi um padre jesuíta espanhol, nascido em Palma de Maiorca em 1507 e morreu em Roma no ano de 1580. O religioso tinha uma relação próxima com o fundador da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola. Foi importante teólogo papal tanto na chamada Dieta de Augusta (que em 1555 estabeleceu a paz nos países que foram palco das guerras de religiões) e também no concílio de Trento em 1566.³⁴⁴ Foi notável no estabelecimento da pedagogia jesuíta, na conciliação entre vida ativa e contemplativa.³⁴⁵ A sua correspondência revela que entre os anos de 1560 e 1570, esteve empenhado em preparar um conjunto de meditações sobre os textos evangélicos dominicais em conjunção com uma série de desenhos feitos especialmente para ilustrar esse trabalho.

Provavelmente por razões financeiras as ilustrações foram publicadas póstuma e separadamente em 1593 com o nome de *Evangelicae Historiae Imagines*, enquanto o trabalho completo, com as meditações e as gravuras, precisou esperar até o ano seguinte, isto é, 1594 quando foi publicado por Martin Nutius em Antuérpia com o título de *Adnotationes et Meditationes in Evangelicae*. A identificação da gravura que fundamentou a pintura diamantinense, deixa ainda muitas questões irrespondidas. Dentre elas, em especial me mobilizou a inquietação sobre quem teriam sido os artistas responsáveis pela ilustração do referido livro. A encadernação com os desenhos originais desse evangelho foi encontrada na Biblioteca Nazionale di Roma pela pesquisadora sueca Maj-Brit Wadell, que em 1980 publicou *The Evangelicae Historiae Imagines: the designs and their artists* como resultado dessa pesquisa.

O *Evangelicae Historiae Imagines* contém 153 gravuras de cobre em fólio. Cada ilustração é acompanhada por uma legenda descrevendo os eventos ilustrados por referência alfabética. A edição de 1593 não faz menção aos artistas responsáveis pelos desenhos. Em grande parte dos autores que se dedicam à temática das gravuras, aquelas do evangelho de Nadal

343 Hieronymo Natali, *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, 1593.

344 August Franzen, *Breve Storia della Chiesa*, (Brescia: Queriniana, 2017), página 304.

345 Isabel Cristina Fernandes Auler, "A consolidação identitária jesuítica em meio ao debate reformista". *Anpuh - XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza, 2009, páginas 1-10.

aparecem como sendo o trabalho de vários artistas flamengos. Segundo esses estudiosos, a maioria teria sido feita pelos três irmãos Hieronimus, Antoine e Ioan Wierix.³⁴⁶

Sabe-se que na execução das gravuras, há pelo menos dois tipos de artistas: os desenhistas e os gravadores. No entanto, não há consenso entre esses pesquisadores, sobre quem deveria ser considerado como o desenhista, ou os desenhistas. A questão é complexa e para se contrapor aos nomes dos irmãos Wierix está o fato de que uma marca original de identidade, atribuindo a autoria ao artista romano Bernardino Passeri, havia sido removida da maioria das placas logo na primeira edição da *Evangelicae Historiae Imagines*. Além das gravuras encontradas na *Biblioteca Nazionale di Roma* pela autora Wadell, outros dois conjuntos de gravuras para esse evangelho foram por ela estudados. Um deles se encontra na Biblioteca Real de Bruxelas, contendo as 154 gravuras incluídas no catálogo das gravuras dos irmãos Wierix, de L. Alvin, publicado em 1866. Este conjunto de desenhos, executado à caneta, foi atribuído por esse autor do século XIX a Bernardino Passeri. Outro conjunto de esboços para o *Evangelicae Historiae Imagines* foi encontrado na *Royal Library*, no Castelo de Windsor por Leo van Puyvelde, chefe do *Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, quando passou a Segunda Guerra Mundial na Grã-Bretanha.

Este conjunto, executado em giz vermelho, não está totalmente completo, pois faltam 27 desenhos do total de 154. Van Puyvelde atribuiu os desenhos de giz vermelho a Bernardino Passeri, mas, atribuiu o conjunto de Bruxelas a Hieronymus Wierix.³⁴⁷ Pode-se identificar, portanto, três conjuntos de desenhos existentes, mais ou menos completos, para as imagens do *Evangelicae Historiae*: o de Roma, o de Bruxelas e o da Grã-Bretanha. Além desses, há outros dois desenhos (pertencentes também à coleção do Castelo de Windsor), que levam a supor a existência de um quarto conjunto desconhecido. Por meio de uma comparação entre os motivos e a composição dos desenhos e também das gravuras, foi possível estabelecer uma ordem cronológica, provando que o conjunto de Roma deve ter surgido primeiro.

346 Veja-se a esse respeito a monumental coleção iniciada por Friedrich Wilhelm Hollstein (1888-1957) e foi concluída graças à dedicação e envolvimento da Sra. Dieuwke de Hoop Scheffer e seus sucessores. Levou mais 53 anos para terminar e chegou ao fim em 72 volumes. "Hollstein's Dutch & Flemish Etchings", *Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2004, vol. 69, p. XIII-XLV.

347 Maj-Brit Wadell, "The *Evangelicae Historiae Imagines*: the designs and their artists". *Quaerendo*, vol. 10, n. 4, (1980), páginas 80-282.



Figura nº 53: Comparação entre o quadro central da deposição da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina [foto de Bernardo Magalhães, 2019] e a imagem número 132 do *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, de Nadal, 1593

Os desenhos são imprecisos e inexatos e não satisfaziam o padrão exigido de originais para trabalhos de gravação. Por isso, outro artista teria sido incumbido da tarefa de transferir os esboços para desenhos aceitáveis. Estudos comparativos desses projetos apontam para o fato de que, durante o seu trabalho, o artista de Bruxelas não só utilizou os desenhos de Windsor como também teve acesso à coleção de Roma. Wadell pôde, por meio de evidências das marcas d'água, determinar com precisão o período para os desenhos de Roma entre 1555 e 1562. Os desenhos de Windsor contêm duas folhas datadas – obviamente pelo próprio artista – que são 1579 e 1582.

Finalmente, por várias razões não apresentadas no seu texto por serem extremamente complexas, a autora data os originais de Bruxelas como de 1587, no mínimo. Suas investigações também estabeleceram a identidade dos

vários conjuntos de esboços. Em grande parte com base em comparações de estilo, foi possível atribuir as obras de Bruxelas às mãos do artista romano Bernardino Passeri (corroborando a afirmação de L. Alvin), que estava também envolvido em outras tarefas para a Companhia de Jesus. Usando material de arquivo e avaliando os vários estilos empregados, a pesquisadora atribuiu os desenhos de giz vermelho do Castelo de Windsor e os dois desenhos de tinta ao irmão jesuíta Giovanni Battista Fiammeri, que originalmente tinha sido escultor e aluno de Bartolomeo Ammannati em Florença. Os desenhos de Roma foram atribuídos a Livio Agresti, que era ativo naquele momento nessa cidade. Se os esboços de Agresti foram feitos em 1550 e as gravuras impressas em 1593, isso significa que cerca de 40 anos separaram os primeiros esboços e o livro acabado. Dentre as razões para essa demora, estão a meticulosidade e o perfeccionismo de Nadal – que parecia nunca estar satisfeito – e ainda o preço do trabalho com uma quantidade incomum de ilustrações.³⁴⁸

No que diz respeito à impressão, Nadal confiou na habilidade e julgamento do mestre impressor Christopher Plantin. Embora Plantin nunca tenha imprimido o trabalho de Nadal como originalmente planejado, foram os seus padrões de gosto e qualidade que ditaram largamente a condução dos jesuítas à impressão e publicação do *Evangelicae Historiae Imagines*. Entre o primeiro e o segundo conjunto de desenhos há, além de um intervalo de mais de 20 anos, uma mudança de estilo, especialmente na representação de Cristo que, entre Agresti e Fiammeri passa de jovem e nobre, a uma figura grave que faz pensar em um profeta do Antigo Testamento, com mantos pesados e volumosos, escondendo todas as partes do corpo. Segundo a autora, seria um precursor das atitudes puritanas sem sensualidade em consonância com a Contrarreforma. A mudança identificada na expressão artística corresponde, segundo Wadell³⁴⁹ à mudança que ocorreu dentro da própria Companhia de Jesus. O artista finalmente encarregado de completar os originais, Passeri, representaria um estilo muito convencional e impessoal, voltado para a formalidade.

O evangelho ilustrado de Nadal serviu de base, comprovadamente, para muitas pinturas na América espanhola. As muitas reedições, traduções e adaptações dessa obra dão testemunho da grande receptividade que ela teve. Além do propósito jesuíta de edificação por meio da contemplação de imagens, foi reconhecida na obra de Nadal uma maneira correta de representar os fatos

348 Wadell, "The Evangelicae Historiae Imagines: the designs and their artists", página 288.

349 Wadell, "The Evangelicae Historiae Imagines: the designs and their artists", página 291.

evangélicos sustentados pela autoridade teológica da Companhia de Jesus. Suas imagens e sua obra em geral foram apreciadas por distintas ordens religiosas nas colônias espanholas da América: franciscanos, agostinianos, jesuítas e oratorianos.³⁵⁰

É absolutamente aceitável a ideia de que um desses evangelhos tenha chegado às também à colônia portuguesa na América, nas distantes Minas Gerais no século XVIII. Os livros que vinham para o Brasil, desde o início da colonização portuguesa, eram em sua maioria de cunho religioso, sendo muitos dentre eles ilustrados. Já com a vinda dos jesuítas, no século XVI, chegaram os primeiros exemplares. No século seguinte, eram mais numerosos e comparecentes nas bibliotecas os resumos das vidas dos santos, os catecismos, exercícios espirituais e diretivas, livros orações, novenas, e manuais. Num levantamento que se realizou nas Minas Gerais, nos inventários *post-mortem* de artistas e de alfaias dos sodalícios aparecem volumes e estampas utilizados para a prática pictórica. Os impressos não serviam, pois, somente para leitura, mas também na utilização das imagens como base para as pinturas, que eram consideradas mais eficientes, quanto mais parecidas com as imagens copiadas. Além dos livros religiosos, as estampas avulsas também circulavam juntamente com livros sobre a técnica da pintura e os tratados (como o já mencionado tratado de Pozzo).³⁵¹

No Arraial do Tijuco o evangelho ilustrado do Nadal não foi localizado no testamento do pintor português José Soares de Araújo, nem tampouco no inventário (já aqui referido) do seu principal discípulo Caetano Luiz de Miranda. Como já informado, foi possível identificar que José Soares estava já na colônia no ano da expulsão dos jesuítas em Portugal, 1759.³⁵² É importante recordar, como referido anteriormente, a presença dos mesmos em Braga, cidade natal do pintor, onde ministravam o ensino universitário no largo de São Paulo. Além de serem responsáveis pelo Colégio de São Paulo, a ordem exercia ali também uma enorme influência no que se referia às artes.

Enquanto Araújo viveu em Braga, lá estavam os jesuítas e é possível que ele tenha tido contato com esses religiosos e suas obras. Recordemos que esse fato vai ao encontro das semelhanças entre as pinturas de José Soares de

350 Alena Robin. "El retablo de Xaltocán las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 88, 2006, páginas. 53-70.

351 Santiago, "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)" páginas. 24-25.

352 José Caeiro, *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*. 1º volume 335 páginas.

Araújo e o Tratado de Pintura e Arquitetura do jesuíta Andrea Pozzo. Araújo não foi o pintor da abóbada da Capela de Nosso Senhor do Bonfim, mas seguramente o fez um dos seus discípulos. Toda a pintura colonial do Arraial do Tijuco e entorno, é devedora da técnica ali trazida pelo bracarense. Como informamos, é no inventário dos bens de Caetano Luiz de Miranda, seu dileto discípulo, que aparece o tratado de Pintura e Arquitetura de Pozzo. Apesar de não ser o autor das pinturas do Bonfim, José Soares teve ali um papel determinante, como portador do ideário jesuíta por meio das imagens e do estilo, e também da temática das sibilas que trouxera da sua terra natal. A referida abóboda sintetiza a intencionalidade persuasória da pintura trazida pelo pintor português.

Supõe-se que o tema sofisticado das sibilas tenha sido trazido ao Arraial do Tijuco, por José Soares de Araújo. Uma frequente pergunta de quem ergue os olhos para a abóboda da Capela de Nosso Senhor do Bonfim é: o que fazem as profetisas pagãs no teto de uma igreja católica e de onde vieram? Responder a essa pergunta pode ser mais trabalhoso do que parece. As sibilas estão entre aqueles mitos que tiveram um alcance temporal longo e a sobrevivência em muitos e distintos espaços. O registro mais remoto dos oráculos sibilinos se dá na Babilônia, na vasta osmose espiritual entre oriente e ocidente dos antigos, migrando daí para a cultura greco-romana.³⁵³ Na mitologia greco-romana, as sibilas, quando ligadas a um deus, são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Como seres mortais, faziam o elo entre o profano e o sagrado atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos porvindouros. Os oráculos sibilinos, adaptados pelos judeus, foram adotados pelos cristãos a partir da segunda metade do século II d.C. Em função da sua temática, forma e intenção tornaram-se apropriados para a afirmação do cristianismo diante da hostilidade romana. O processo de cristianização dessas figuras pagãs fez com que suas profecias fossem associadas a predições messiânicas do nascimento, vida, paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo, e ainda, e especialmente, do apocalipse e do juízo final.

Não é tarefa simples deslindar o caminho percorrido entra sibila pagã e sua incorporação pelo cristianismo. Não existe um fato único, ou momento histórico exclusivo que responda com suficiência a esta questão, mas, ao contrário, diferentes ocasiões e eventos se interpõem e concorrem para

353 Aurelio Peretti, *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. (Florença: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943), páginas 11-12.

a sua elucidação. Trata-se por isso de uma sobrevivência efetiva, que nos remete à concepção warburguiana do *Naschleben*.³⁵⁴ Há que se atentar ainda para a complexidade intrínseca e longeva do tema. Seja da parte da cultura pagã, judaica, ou cristã, não se pode negar uma sede insaciável de conhecimento do futuro, misto de esperança e temor. Dentre os diferentes momentos históricos nos quais as questões proféticas e divinatórias surgem e ressurgem com fervor, não é incomum que compareçam diferentes estirpes de profetas e adivinhadores, com maior ou menor sucesso (dentre os quais as sibilas têm um lugar privilegiado) ao lado da astrologia com a sua prática divinatória do zodíaco.³⁵⁵

Para se compreender a legitimação da sobrevivência das profetisas pagãs, não só o ambiente literário, mas também as suas representações plásticas em certos períodos são determinantes. Assim, são momentos extremamente importantes o cristianismo primitivo e a patrística, a Idade Média (privilegiando-se os séculos XI e XIII) e ainda o renascimento e o século do barroco. Antes mesmo de Constantino colocar na boca das sibilas as previsões sobre o nascimento, a paixão, a morte e a ressurreição de Cristo, no primeiro concílio de Niceia os padres apologistas do cristianismo primitivo já se apoiavam nas suas profecias.³⁵⁶ Depois que Virgílio mencionou a sibila Cumana (Buc. IV, 3-6), esta se tornou uma figura comum na literatura latina. Os cristãos viram então, na chamada Bucólica sibilina a profecia do nascimento virginal do Messias que tirou o pecado original. É nesse ambiente deliberadamente literário, antes mesmo da citação de Constantino, que a sibila aparece nos escritos dos Padres da Igreja. Aqui podem ser lembrados dentre outros Erma, Clemente de Alexandria, São Justino e Lactânio.³⁵⁷ No entanto, a legitimação definitiva das sibilas como profetisas inspiradas pelo Espírito Santo e não pelo demônio, foi dada por Santo Agostinho na cidade de Deus.³⁵⁸

Na Idade Média, é extremamente importante a compreensão da sobrevivência e incorporação da astrologia em sua vinculação com as sibilas, como

354 Aby Warburg, *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), páginas 88-93.

355 Sfamini Giulia Gasparro. "La sibila Voce del Dio per Pagani, Ebrei e Cristiani: un modulo profetico al crocevia delle fede". *Sibille e Linguaggi Oracolari. Mito Storia Tradizione. Atti del Convegno Macerata-Norcia 20-24 Settembre 1994*, (Pisa-Roma 1999), páginas 505-553.

356 William Herbert Parke, *Sibille*, (Genova: Edizioni Culturali Internazionali, 1992), página. 201.

357 Parke, *Sibille*, página 138.

358 Santo Agostinho, *Cidade de Deus*, XXIII, 2.

testemunhos “de fora” do cristianismo.³⁵⁹ Nesse cenário houve uma onda de traduções de textos de astrologia do universo árabe e composição subsequente de novas obras astrológicas latinas. De destacada importância foram as obras do teólogo Albumasar, nascido no século VIII, também matemático, astrônomo, astrólogo e filósofo persa, que escreveu uma série de manuais práticos sobre astrologia de profunda influência na história intelectual muçulmana e, através das traduções, também na elaboração da astrologia medieval.³⁶⁰ Diferentes autores cristãos justapõem, a partir de Albumasar, a astrologia com a profecia sibilina como dois precursores do advento de Cristo. Trata-se de uma farta legitimação da verdade cristã por meio dos profetas “de fora”.³⁶¹

Albumasar associa o signo de Virgem à Virgem Maria e ao menino Jesus, bem como à previsão de seu nascimento na associação com a sibila Química, repetida no século XV por Filippo Barbieri, teólogo, filósofo, historiador e inquisidor, que acrescentou duas sibilas à lista de 10 já existente, e propiciou a relação com os signos do zodíaco e com os profetas veterotestamentários, em seu livro *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini* publicada pela primeira vez em 1481.³⁶²

É digno de nota o fato de que, antes de Barbieri, ainda no século XIII, ninguém menos que Tomás de Aquino, o grande doutor da escolástica tenha também mencionado as sibilas na Suma Teológica, corroborando as palavras de Santo Agostinho e confirmando que suas profecias seriam de inspiração divina e não demoníaca.³⁶³

Sibilas e profetas foram então fartamente representados lado a lado e com correspondências diversas em numerosíssimas igrejas da Itália, de onde irradiaram para o restante da Europa e também para as colônias ibéricas. As representações plásticas das profetisas em Portugal são escassas, tendo uma única ocorrência ao lado de profetas, quando se trata de afrescos em igrejas.³⁶⁴

359 Laura Ackerman Smoller. “Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe”. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n. 41, (2010), página 79.

360 Sadan. *I Segreti Astrologici di Albumasar*. (Turim: Nino Aragano Editore, 2000), página 15.

361 Smoller. “Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe”, página 80.

362 Filippo Barbieri, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, Digital Vatican Library. Disponível em: <<https://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29>>. Acesso em 18 ago. 2023.

363 São Tomás de Aquino, *Suma Teológica*: 2ª Parte, II Sessão, Questão 172, Artigo 5 e 6.

364 Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, “Sibilas: da Babilônia ao Brasil”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 20, n. 2, (2016), páginas 115-138.

Na colônia portuguesa da América são conhecidas somente as representações de Diamantina, que além da abóboda da Capela de Nosso Senhor do Bonfim, estão adornando véus quaresmais dos séculos XVIII e início do XIX.³⁶⁵

É a partir do renascimento que a difusão das imagens das sibilas se dá de maneira maciça e a isso associamos, dentre outros fatores, o surgimento da imprensa e a possibilidade de circulação das imagens por meio de gravuras. Argan, ao resguardar o valor das gravuras como veículos que conservam o valor integral da obra de arte, informa também a razão prática da difusão das imagens de temas religiosos pela igreja, com a reprodução por incisões. Esse autor afirma que ao se contrapor à proibição e depreciação das imagens promovidas pela Reforma, a Igreja Católica, em um movimento oposto, as revalorizou, incentivando a propagação de uma nova iconografia sacra.

Nesse contexto a difusão das gravuras teve o sentido de uma eficiente propaganda religiosa, na medida em que oferecia para os fiéis os objetos e símbolos que permitiam uma “devoção de massa”.³⁶⁶ A função educativa dos sentimentos permitida pelas gravuras está aqui associada à transmissão de um valor estético grandioso, historicamente fundamentado e não popular.³⁶⁷ Podemos concordar que é uma possibilidade de justificativa da presença das sibilas no longínquo Arraial do Tijuco.

O tema é sofisticado, persuasório e edificante (presumivelmente trazido por José Soares), ainda que veiculado por uma técnica pictural *naïf* (de um dos seus discípulos). Sem sombra de dúvida foi ali reproduzido com base em gravuras. Aponto como fontes iconográficas as gravuras francesas de Élie Dubois, pouco posteriores a 1615 e inspiradas nas gravuras dos Van der Passe. Essas estampas constam do catálogo *Gravures de la Rue Montorgueil* publicado em 2015 pela *Bibliothèque Nationale de France* de autoria de Séverin Lepape.³⁶⁸

O catálogo trata do trabalho de famílias de impressores que se instalaram em Paris, na rua Montorgueil a partir da década de 1550 e levaram a público uma produção de gravuras sem precedentes na Europa até o final da década de 1640. O volume descreve sistematicamente mais de 650 impressões. Dentre elas estão as sibilas inspiradas no ciclo da família Van der Passe. O que me faz pensar que teriam sido as gravuras francesas a base das pinturas de

365 Magnani, “Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: as Sibilas dos Panos Quaresmais de Diamantina”, páginas 177-198.

366 Argan, *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*, página 17.

367 Argan, *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*, página 18.

368 Séverine Lepape, *Gravures de la Rue Montorgueil*. (Paris: BNF, 2016), página 236.

Diamantina em detrimento das gravuras holandesas são alguns detalhes. Com relação às gravuras holandesas, três das quatro sibilas da abóboda de Nosso Senhor do Bonfim estão espelhadas como é possível perceber nas figuras abaixo. Tivemos acesso a somente três das gravuras de Élie Dubois, publicadas no *Pessca - Project on Engraved Sources of Spanish Colonial Art*.³⁶⁹ Nenhuma delas está espelhada em relação às figurações do Tijuco. O outro detalhe importante é o contorno das imagens, uma espécie de moldura que é repetida nas pinturas do referido teto, ali com elementos rococós, como se pode constatar pelas figuras a seguir:



Fig. 54. Comparação entre a Sibila Líbica da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Líbica da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Líbica da gravura Crispijn van de Passe, o velho (del.) & Magdalena van de Passe (sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 27 X 19,9 cm [acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

369 Site institucional disponível em: <https://colonialart.org/>; acesso em 18 ago. 2023.



Fig. 55. Comparação entre a Sibila Délfica da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Délfica da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Délfica da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del. & sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,7 X 19,9 cm [acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].



Fig.56. Comparação entre a Sibila Frígia da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Frígia da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Frígia da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del.) & Crispijn van den Queborn (sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,7 X 19,1 cm [acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].



Fig. 57. Comparação entre a Sibila Tiburtina da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019] e a Sibila Tiburtina, da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del. & sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,9 X 19,4 cm [acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

Diferentemente da maior parte das figurações das sibilas na Itália, que estão em capelas laterais ou nos ângulos e arcos em diferentes pontos dos templos, as sibilas do Bonfim em Diamantina têm uma centralidade e dimensão importantes na abóbada da capela-mor e contornam o quadro central recolocado, com a figuração da deposição da cruz. Pode-se inferir que três das sibilas, pelos seus atributos, fazem a profecia da paixão e morte de Cristo: a Tiburtina, a Líbica e a Delfica. A Frígia, ao contrário, parece prever a ressurreição, uma vez que olha para uma nuvem onde está o Cristo ressuscitado sentado sobre o universo, contornado por anjos, com a pomba do Espírito Santo, cuja glória é anunciada por trombetas.

A exclusividade do tema no mundo colonial português é acompanhada da raridade das dimensões das profetisas, da ausência dos profetas que tantas vezes as acompanham em suas figurações e da sua centralidade, contornando a deposição. De uma maneira muito geral, essas figuras pagãs quando cristianizadas, são classificadas em sibilas da paixão e sibilas do apocalipse. Neste caso trata-se seguramente das sibilas da paixão e a sua associação direta à morte de Cristo (ao seu Bom Fim) é também de uma raridade notável. Ao poder persuasório das sibilas de uma maneira geral, pela sua capacidade de previsibilidade do futuro, acrescenta-se aqui a força da recordação de que a morte é o fim de todos, e que um bom fim, isto é, a ressurreição, é a promessa para os cristãos que têm uma vida reta e estão de acordo com os preceitos da Igreja Católica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a figura do artista português José Soares de Araújo, não só na sua atividade artística, mas também no que se refere à sua atuação como homem influente da sociedade tijuicana é fundamental para responder a questão que a princípio foi aqui colocada. Mas, não é o suficiente.

Esse homem, hábil em diferentes linguagens artísticas, com uma formação erudita trazida da sua terra natal, cumpriu na colônia, provavelmente, muitos papéis ao mesmo tempo. Guarda-mor, pintor, arquiteto, administrador de trabalhos artísticos na igreja, professor de pintura. De família de poucos recursos em Braga, tornou-se abastado, atuante e com uma especial mobilidade entre as esferas sociais, algumas delas habitualmente intransponíveis.

Ao cumprir esses papéis, muitas vezes pode ter sido ao mesmo tempo o comitente e o executor da obra de arte. No entanto, a compreensão dessa realidade não se esgota na figura e na atuação influente desse homem. Ele traz para o Tijuco a pintura ilusionista, sem igual na região das Minas. Essa pintura não era propriamente uma cópia de algo que pudesse ter visto em Portugal. Como se demonstrou, há a possibilidade de que esse gosto e esse olhar tenham se educado e se apurado a partir de vivências específicas em Braga e em Lamego. No entanto, algo de uma escolha individual aparece inegavelmente como resultado da elaboração das suas vivências. A memória de Braga está aí identificada, mas, elaborada com as nuances regionais, na medida em que os recursos materiais e humanos do Tijuco foram também definidores nesse processo. Claro está que a escolha pela arquitetura fingida e a insólita escolha pelas sibilas tem algo de pessoal do artista. No entanto, deve-se levar em conta que a comunidade na qual ele estava inserido, influenciada pelo que ele lhe oferecia como impacto visual e persuasório,

dialeticamente também foi definidora do seu trabalho. Se é correto que o artista cria seu público, é também por ele determinado, sendo ambos elos indissociáveis na urdidura da malha societária. Se a sociedade tijuicana não tivesse aceitado a sua pintura e demandado a continuidade da sua realização, ela não teria se mantido por esse tempo e ainda com repercussões na região. À arte persuasiva, corresponde um público que quer ser persuadido.

A sociedade mineira, tijuicana, religiosa, complexa, estratificada, mas com uma certa maleabilidade nos costumes e valores, demandou e permitiu a obra persuasiva das pinturas de José Soares de Araújo. O barroco, ao mesmo tempo trágico e festivo, não tinha ali diante de si o protestantismo a ser combatido. Mas a necessidade do estabelecimento da supremacia religiosa católica em uma comunidade nascente, em um ambiente mais incerto e hostil do que Portugal, cujas ameaças, na ausência das ordens religiosas primeiras e segundas (ali proibidas pela Coroa), seriam o esgarçamento das relações sociais pela ausência do controle social exercido pela fé, e a prevalência de religiões africanas.

Assim, a rivalidade entre as agregações religiosas, que aparentemente fragmentariam a Igreja, na verdade mantinha a unidade da crença enquanto abarcava todas as camadas sociais e incorporava, em certa medida, as religiões africanas nas irmandades e confrarias de negros e pardos.

As pinturas das igrejas do Tijuco não foram meramente decorativas. Evidentemente, o foram inescapavelmente, também decorativas. Não se trata tampouco da repetição de uma moda ou um gosto português, como foi visto. Nem tampouco a simples prevalência do gosto pessoal do artista, que ao trabalhar com equipes, incorporou e manteve elementos de escolhas dos seus colaboradores. Assim, percebe-se que a primeira pintura que ele fez no arraial não é jamais comparável às outras que vieram depois. Entretanto, as escolhas dos elementos persuasórios, com maior ou menor refinamento, se mantiveram até mesmo nas pinturas dos seus discípulos.

O engano do olho por meio da arquitetura fingida, ambientes sugestivos da teatralidade festiva do barroco e utilização das sibilas como figuras ao mesmo tempo ameaçadoras e sedutoras, foram os elementos que se mantiveram como marcas inalienáveis do seu trabalho.

A falsa arquitetura persuade, encanta, demanda o observador como coparticipante da obra de arte e, além disto, lhe impõe um lugar. Para que a distorção da pintura funcione como ilusão de ampliação dos espaços é preciso que o observador, chamado a fazer parte do espetáculo pintado, esteja no

ponto de fuga, no lugar correto. Em uma sociedade que se organizava e começava a construir sua identidade havia pouco, como nos povoamentos recém-nascidos nas Minas de então, a ordenação do mundo, como ferramenta própria do momento do barroco, era uma necessidade. Algo que estava de acordo com os desígnios da Igreja tridentina e da colonização portuguesa. Assim, a intenção persuasória das pinturas do guarda-mor, consoante com a sua especial mobilidade nos diferentes lugares da estratificação social que se estabelecia, queria suadir a todos, indistintamente, a compactuar com a ordenação de uma sociedade cristã, católica e colonizada.

Ordenar o mundo de maneira edificante, por meio da produção estética do falso, da convocação à participação do teatro patético do ideário cristão e da sedução ameaçadora dos castigos ou recompensas divinos lembrados pelas figuras pagãs cristianizadas das sibilas, eis a demanda da sociedade tijuicana e a intencionalidade da pintura que José Soares de Araújo produziu no arraial do Tijuco no século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

AEAD. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina

Arquivo Distrital de Braga.

Acervo da Ordem Terceira do Carmo. Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina.

Arquivo Público Mineiro.

Cartório do 6º Ofício de Notas de Diamantina

BAT. Biblioteca Antônio Torres. Iphan. Diamantina.

Torre do Tombo. Coleção de Leis.

Tratado:

POZZO, Andrea *Perspectiva Pictorum et Architectorum I e II*, (ed. 1702)

Publicações virtuais

A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art no endereço: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/kuglerf.htm>

BARBIERI, Filippo, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, Digital Vatican Library. Disponível em: <https://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29> . Acesso em 18 ago. 2023.

Bibliografia

- ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. *Rodrigo e seus Tempos*. Brasília, DF: Ministério da Cultura e Fundação Pró-memória, 1986.
- *Prefácio*. In DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Idem, ibidem. Pag. 14.
- *A Pintura Colonial em Minas Gerais*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 18. Rio de Janeiro: 1978. Pp. 11-74.
- ARCHER, Luís. Ciência, Técnica, Misericórdia, in Padre Manuel Antunes (1918-1985) – Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia (Coord. José Eduardo Franco e Hermínio Rico), Coimbra: Campo das Letras Ed., 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Ensaio Sobre o Barroco Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- Artístico*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2010.
- ÁVILA, Affonso. *Resídios Seiscentistas em Minas Gerais Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais Arquivo Público Mineiro, 2006.
- e GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- AULER, Isabel Cristina Fernandes. “A consolidação identitária jesuítica em meio ao debate reformista”. Anpuh – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009, p. 1-10.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BOSCHI, Caio César. *Achegas à História de Minas Gerais (século XVIII)*. Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1994. In VALADARES, Virginia Trindade, idem, ibidem, p. 269.
- *Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- *Il Cicerone*. Secondo Volume. Firenze: Sansone Editore, 1992.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CAEIRO, José. *História da Expulsão da Companhia de Jesus da Província de Portugal (séc. XVIII)*. 3 vols. Lisboa: Verbo, 1991-1999.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. (org.) *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte: 2007.
- *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas*. In *Estudos de História* (Unesp), Franca, v.6, n.2, p. 121-134, 1999.
- CAMPOS, Jorge Lúcio. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Tradições americanas, in Origens e fins*. Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1943. In ÁVILA, Affonso. Idem, ibidem.
- CHECA, Fernando e MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1998.
- CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo: Madrid, 2001.
- CROCE, Benedetto, *Storia della Eta barocca in Italia. Pensiero- Poesia e Letteratura Vita Morale*. Bari Gius. Laterza e figli: 1929.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 610, in. ÁVILA, Afonso. Idem ibidem, p. 102
- DAMISCH, Hubert. *L'origine de La Perspective*. France: Flamarion, 1993.
- D'ASSUMPÇÃO, Livia Romanelli. *Considerações sobre a Formação do Espaço Urbano Setecentista nas Minas*. Revista do Departamento de História da FAFICH. Belo Horizonte: Pró-reitoria de Extensão e Departamento de História da UFMG, 1989. Vol. 9.
- Dizionario Biografico degli Italiani*. Istituto Della Enciclopedia Italiana. Roma: 1963.
- D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Ed. Veja: Lisboa, s/d, pag. 25.
- DE LA FLOR, Fernando R. *Imago. La cultura Visual y Figurativa Del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN, e Ministério da Educação e Cultura: 1958.
- *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e Ministério da Educação e da Cultura, 1978.
- *Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde*. Universitas. Revista de Cultura da Universidade da Bahia, nº2, Salvador, p. 79 a 101, 1969.
- DIAZ-PLAZA, Guillermo. *Hacia um concepto da La lieteratura española*. Colección Austral, 297. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires, 1942. In ÁVILA, Affonso. Idem, ibidem.
- Dicionário Oxford de Artes*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- FERNANDES, Antônio Carlos. *O Triunfo da Fé na Atenas do Norte. Notas sobre a modernização conservadora diamantinense*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Mimeo.
- FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.

- FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura! A Corrida do Ouro no Brasil (1697-1810)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.
- FRANZEN, August. *Breve Storia della Chiesa*. Brescia: Queriniana, 2017.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes. O outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- *O Distrito dos Diamantes: uma terra de estrelas*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.1. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.
- *O Livro da Capa Verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GASPARRO, Sfamini Giulia. “La sibilla Voce del Dio per Pagani, Ebrei e Cristiani: un modulo profetico al crocevia delle fede”. *Sibille e Linguaggi Oracolari. Mito Storia Tradizione. Atti del Convegno Macerta-Norcia 20-24 Settembre 1994*, (Pisa-Roma 1999), páginas 505-553.
- GASSET, José Ortega y. *El punto de vista en las artes, Revista de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.
- GHELARDI, Maurizio. Aby Warburg. *La Lotta per lo Stille*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.
- GIOVANNINI, L.B. “A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais : a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa - 1725 a 1800”. Tese de doutorado, UFMG, 2022.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- *O Uso das Imagens. Estudos sobre a função social da arte e da Comunicação Social*. Porto Alegre: Bookman, 2012. Pag.14.
- GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstils in Italien*. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887. In
- HATZFELD, Helmut. *Estudos Sobre O Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. *Conceito de Barroco*. Lisboa: Vega Editora, 1997.
- *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003, e
- HIGGS, D. *Portuguese Migration before 1800, in Portuguese Migration in Global Perspective*, Toronto, edição de David Higgs, 1990.
- HILL, Marcos. *Reflexões Sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro*. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 2001/2004. v. 19
- HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Metais e Pedras Preciosas. História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, v.2, P. 239, 1960.
- JARDIM, Luiz. *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas em Minas*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 3, Rio de Janeiro: IPHAN, 1938;

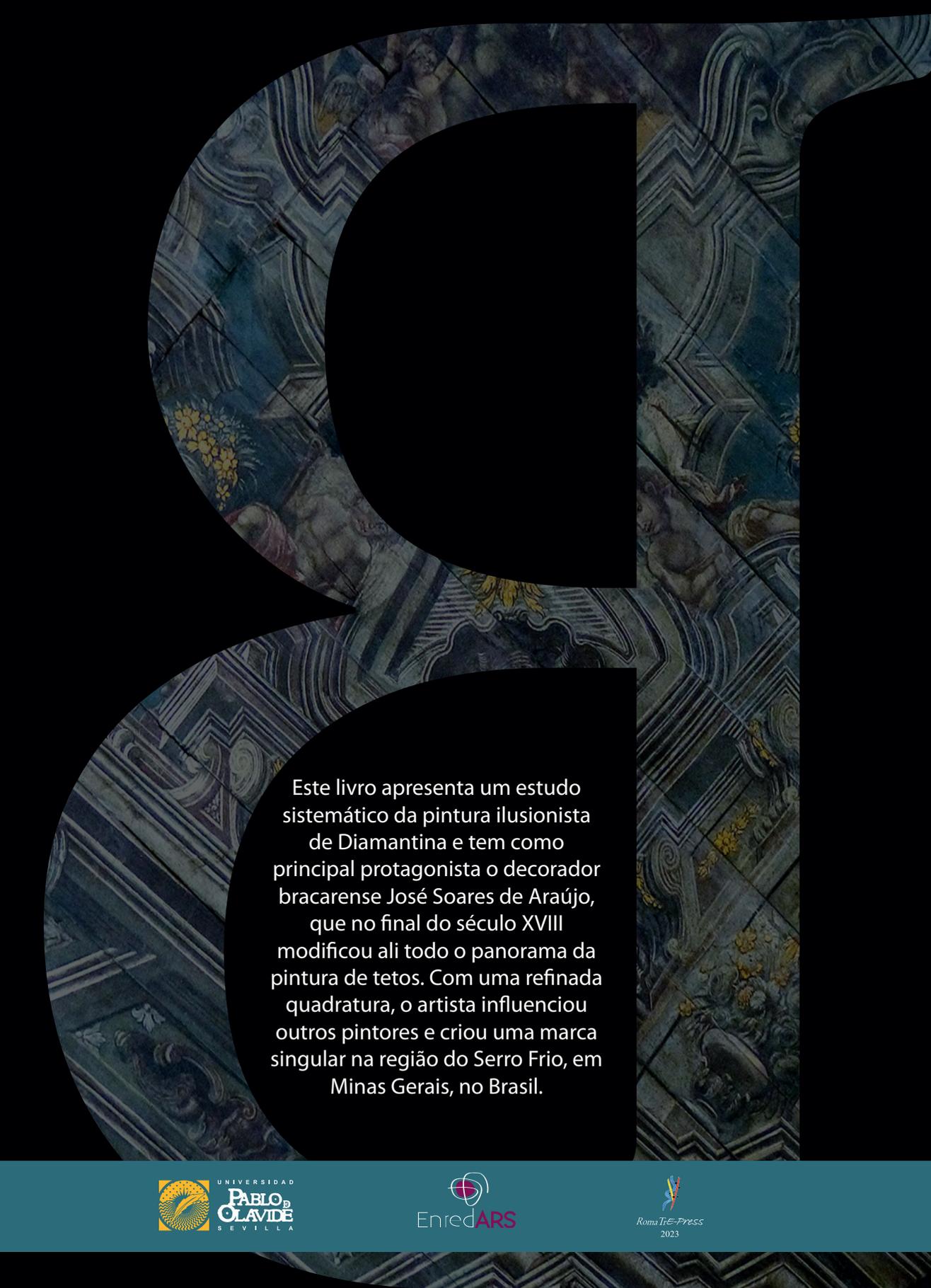
- *A Pintura do Guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 4, 1940.
- JOSEPH, Thomas. *Segredos dos Jesuítas. Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- KEHRER, Hugo. *Spanisher Barok*. München: H. Schmidt, 1924. In HATZFELD
- KUBLER, George. *A Arquitetura Portuguesa Chã: entre as especiarias e os diamantes*. Lisboa: 1988
- KUGLER, Franz (com aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell'Arte*. Venezia: s/ed., 1852, p. 637. Apud FERNANDES, Cássio S. *As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)*. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 25, n. 49.
- LEPAPE, Séverine. *Gravures de la Rue Montorgueil*. Paris: BNF, 2016, p. 236.
- LEVY, Hannah. *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. Rio de Janeiro: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.8, 1944.
- LIMA, Maria Luísa Reis. *Nótulas para o Estudo da Talha Bracarense. A Capela de São Lourenço da Ordem*. In *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Porto: 2003. I Série, vol. 2, pp. 641-652.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Pag. 151.
- MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Hospício da Diamantina. A loucura na cidade moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.
- “Sibilas: da Babilônia ao Brasil”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 20, n. 2, (2016), p. 115-138.
- “Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: as Sibilas dos Panos Quaresmais de Diamantina”. *Ciências humanas em Foco*, vol. I, (2017), p. 177-198.
- MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Departamento de Assuntos Culturais – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1974. 2 vls.
- MARTINS, Marcos Lobato. *Da Bateia à Enxada. Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Diamantina: FAFIDIA, 2000.
- MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- *A Morfologia da Pintura Decorativa: o nordeste brasileiro, O Barroco e o Mundo Ibero-americano*. Lisboa: Edições Colibri, 1988 e MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva*

- Pictorum – As Arquiteturas Ilusórias nos Tetos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- *Manuel Furtado e a Pintura de Tectos Joaninos em Braga*. in *Mínia – 3ª série- Ano III*. ASPA: Braga, 1995. PPs. 157-188.
- *Retórica e Persuasão na Arte Barroca: o Teto da Igreja do Seminário Jesuítico em Santarém*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. Campinas, 2009.
- MELLO, Susy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- MENESES, José Newton Coelho. *Produção de Alimentos e Atividade Econômica na Comarca do Serro Frio Século XVIII*. Seminário Sobre Economia Mineira, 9ª. Diamantina. Anais, v.1. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 2000.
- MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.
- & SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições*. Comunicação apresentada ao Colóquio de História da Arte Luso-brasileira, Salvador, 1997
- MORAES, Fernanda Borges. *De Arraiais, Vilas e Caminhos: a rede urbana das minas coloniais*. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.1. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.
- MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Martins Fontes: São Paulo, 1982.
- NEVES, J. Augusto. *Chorografia do Município de Diamantina*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1899, p. 41/4 e 46/8.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires, de. *Estudos Sobre o Século XVIII em Braga*. Braga: APPACDM: 1993.
- *Francisco Vieira Servas, um Entalhador entre o Minho e Minas Gerais*. Seminário Circuito Vieira Servas, 1., 2012, São Domingos do Prata.
- *André Soares e o Rococó do Minho*. 4 vls. Universidade do Porto: 2011. Tese de doutoramento em História da Arte.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó na Arquitetura Religiosa da Capitania de Minas Gerais*. In RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILALTA, Luiz Carlos (org.) .*História de Minas Gerais As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007. Vol 2.
- *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial*. In Revista Barroco nº10, pp. 27-37. Conselho de Extensão da UFMG: Belo Horizonte, 1978/79.
- PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PARKE, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992.
- PAULA, João Antônio de. *Raízes da Modernidade em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- PEREIRA, Ana Luiza de Castro. *Unidos pelo Sangue, Separados pela Lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 - 1799*. Tese de Doutorado em História. Universidade do Minho. Braga, 2009. Mimeo.
- PERETTI, Aurelio . *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. (Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943).
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca*. Editori Laterza: Roma, 1978.
- POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum at Architetorum, 1693/1700*.
- RAGGI, Giuseppina. *Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura*, in G. Sabatini, M.G. Russo, A. Viola, N. Alessandrini (org), "Di buon affetto e commercio": *relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII*, Lisboa: 2012, pp. 177-211.
- RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien: ed. Von Burda und Max Dvorac, 1908. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.
- ROBIN, Alena. "El retablo de Xaltocán las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 88, 2006, páginas 53-70.
- RUSSELL-WOOD, A.J.R., *Escravidados e Libertos no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SADAN, *I Segreti Astrologici di Albumasar*, (Turim: Nino Aragano Editore, 2000)
- SALGADO, Graça et ali. *Fiscais e Meirinhos: administração no Brasil colonial*. Editora Nova Fronteira/INL, Rio de Janeiro: 1985.
- SALLES, Fritz Teixeira. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. (Tese Doutorado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009). Mimeo.
- SANTO AGOSTINHO, *Cidade de Deus*, XXIII, 2.
- SANTOS, Antônio Fernando Batista. *Artistas Pintores do Distrito Diamantino: revendo atribuições*. Atas do IV Colóquio Brasileiro de História da Arte. Salvador: Ed. Museu de Arte Sacra. Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000.
- *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de Jozé Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias Do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia & São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O Poder da Geometria e da Perspectiva na Concepção do Objeto*.

- SANTOS, Reynaldo dos. *A Pintura dos Tectos do Século XVIII em Portugal*, *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nº 18, 1962. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Idem, ibidem*.
- SÃO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*: 2ª Parte, II Sessão, Questão 172, Artigo 5 e 6.
- SCHMARSOW, August. *Barok und Rokoko*. Leipzig: Hirzel, 1897. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.
- SERRÃO, Vítor & MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica No Portugal Joanino, 1706-1750*, in *Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706- 1750: Joanni Magnifico*. Lisboa: IPPAR, 1994.
- SILVA, Regina Helena Dutra Ferreira. *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística*. In WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Prefácio.
- SILVA, Mateus Alves. *O Tratado de Andrea Pozzo e a Pintura de Perspectiva em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado. UFMG: 2012. Mimeo.
- SILVEIRA, Marco Antônio, *O universo do indistinto. Estado e sociedade nas Minas Setecentistas (1735 - 1808)*, (São Paulo: Editora Hucitec, 1997), 208 páginas.
- SITWELL, Sacheverell. *Southern Baroque Art*. London:1924. In HATZFELD, Helmut. *Idem, ibidem*.
- SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.
- SMOLLER, Laura Ackerman. "Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n. 41, (2010) páginas 76-89.
- SOUZA, F. *A População portuguesa nos inícios do século XIX*, 2 vols., Dissertação de Doutorado, Porto, Universidade do Porto, 1979.
- SOUZA, José Moreira de. *Cidade: Momentos e Processos. Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX*. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *Barroco*. Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1983.
- TRIADÓ, Juan-Ramon. *Saber Ver a Arte Barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites Mineiras Setecentistas. Conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia Ed. Nacional; INL-MEC, 1979, PP 34-35. In MELLO, Susy de. *Idem, ibidem*, pag 69.
- VILLALTA, Luiz Carlos. ... História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. RESENDE, Maria Efigênia Lage e VILLALTA, Luiz Carlos. Orgs. V.2. Belo Horizonte: Autêntica e Companhia do Tempo, 2007.
- WADELL, Maj-Brit. "The Evangelicae Historiae Imagines: the designs and their artists". *Quaerendo*, vol. 10, n. 4, (1980), páginas 80-282.

- WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
– *El Renacimiento Del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural Del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- WEISBACH, Werner. *Arte Barroco em Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Editorial Labor, S. A., 1934.
- WITTKOWER Rudolf, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino: Einaudi, 1993.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
– *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010.



Este livro apresenta um estudo sistemático da pintura ilusionista de Diamantina e tem como principal protagonista o decorador bracarense José Soares de Araújo, que no final do século XVIII modificou ali todo o panorama da pintura de tetos. Com uma refinada quadratura, o artista influenciou outros pintores e criou uma marca singular na região do Serro Frio, em Minas Gerais, no Brasil.