

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

DANIELLE MANOEL DOS SANTOS PEREIRA

A PINTURA ILUSIONISTA NO MEIO-NORTE DE
MINAS GERAIS – DIAMANTINA E SERRO – E EM
SÃO PAULO – MOGI DAS CRUZES (BRASIL).

SÃO PAULO,
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

DANIELLE MANOEL DOS SANTOS PEREIRA

A PINTURA ILUSIONISTA NO MEIO-NORTE DE MINAS GERAIS – DIAMANTINA E SERRO – E EM SÃO PAULO – MOGI DAS CRUZES (BRASIL).

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em *Artes*, área de concentração em *Artes Visuais*, linha de pesquisa em *Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte*, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO,
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

P436p	Pereira, Danielle Manoel dos Santos, 1982- A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)/ Danielle Manoel dos Santos Pereira. - São Paulo, 2012. 233 f. ; il. Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. 1. Pintura ilusionista. 2. Pintura colonial – Brasil. 3. Barroco mineiro. 4. Rococó - Arte I. Ordem Terceira do Carmo – Mogi das Cruzes (SP). II. Tirapeli, Percival. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título
-------	--

CDD – 759.81

DANIELLE MANOEL DOS SANTOS PEREIRA

**A PINTURA ILUSIONISTA NO MEIO-NORTE DE MINAS GERAIS – DIAMANTINA
E SERRO – E EM SÃO PAULO – MOGI DAS CRUZES (BRASIL).**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em *Artes*, área de concentração em *Artes Visuais*, linha de pesquisa em *Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte*, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Data da aprovação: 30 / 08 / 2012

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

Prof. Dr. Norberto Stori

Prof. Dr. Everaldo Batista da Costa

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento - Suplente

Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo - Suplente

*Para minha mãe Valdelice Manoel,
por seu amor incondicional, confiança e carinho.*

*Para meu amor Thiago Frederick Pereira,
por compartilhar os sonhos, ajudar a torná-los reais, por sua
paciência e dedicação.*

*Para a pequena e esperada Gabrielle,
a quem desejo encantar por meio da arte.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Percival Tirapeli: por ter acreditado em meu projeto, tornando-o possível, por sua orientação, por toda a sabedoria, pelos estímulos para ir além dos portões da Universidade e por ter me acolhido com tanta generosidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pelos recursos financeiros, que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos estimados professores doutores do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista: José Leonardo do Nascimento, Milton Terumitsu Sogabe, Luiza Helena da Silva Christov, João Cardoso de Palma Filho e Alexandre Bergamo Idargo.

Aos estimados professores doutores da Universidade de São Paulo: Carlos Augusto Mattei Faggin, Jorge Bonassi e Luciano Migliaccio, pelas experiências compartilhadas e aprofundamento no universo barroco.

Aos funcionários do setor de pós-graduação em Artes do IA-UNESP – Universidade Estadual Paulista: Ângela, Marli, Thiago, Fábio, com carinho especial à Marisa Alves.

Aos bibliotecários da UNESP, do Centro Cultural São Paulo e do Instituto Itaú Cultural.

Aos colegas dos primeiros momentos do Instituto de Artes, em especial Eduardo Murayama, e aos colegas com quem partilhei experiências e vivências ao longo do curso, em especial Rafael Schunk, Paula Neubauer, e Célio da Matta, doutorando nesta instituição, pelas tentativas em tornar legíveis documentos apagados pelo tempo.

À Tatiana Lunaderlli e seu esposo, pelo auxílio, apoio e generosidade com que me auxiliariam nesse momento.

À querida Myriam Salomão, pelas vivências, conversas, trocas e discussões sobre a pintura colonial paulista.

Aos funcionários dos arquivos (AEAD, IPHAN, Carmo de Santo Elias, Fundação Memória de Santos, Cúrias de São Paulo, de Mogi e de Santos) que incansavelmente me auxiliaram no levantamento das documentações consultadas, em especial Verônica Motta em Diamantina e Beatriz Pedras em Belo Horizonte.

Aos carmelitas das ordens Primeira e Terceira, em Mogi das Cruzes, por terem aberto as portas das igrejas para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

Às amigas Viviane Comunale e Carla Manuela Vieira, pela paciência e disposição em escutar pacientemente todos os conflitos e teorias sobre a pintura colonial.

Ao restaurador Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes, por partilhar informações sobre as pinturas e acompanhar as iniciativas em projetos culturais.

À minha tia Maria das Graças Fonseca Moreira, que deixou de lado todas as questões religiosas para embrenhar-se comigo nas igrejas de Diamantina.

E a todos que de alguma forma partilharam comigo esse sonho, tornando o projeto algo concreto e real.

*Quanto a mim certamente considero o deleite da pintura
como o melhor indício do mais perfeito engenho, embora
ocorra que a arte seja agradável tanto aos doutos quanto
aos indoutos.*

Leon Batista Alberti

RESUMO

Esta dissertação analisa e compara as pinturas coloniais da região de Diamantina e do Serro, no meio-norte de Minas Gerais, com as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, em São Paulo. Os estudos desenvolvidos procuram avaliar as possibilidades de influência, ainda que apenas visual, dessas pinturas mineiras sobre as obras paulistas. As obras da rota do Serro (MG) são classificadas como pertencentes aos ciclos barroco e rococó da pintura mineira. São obras destacadas no panorama artístico por seus efeitos ilusionistas, a arquitetura e a pintura se integram aos forros das construções, criando arquiteturas fantasiosas em direção ao céu ou apresentando-nos uma visão celestial, que arrebatam o espectador. As pinturas carmelitas de Mogi das Cruzes possuem visualmente uma relação muito intensa com as obras mineiras, o que indica as trocas artísticas ocorridas entre os pintores. Documentos levantados em arquivos mineiros possibilitaram identificar diversos dados sobre as obras que foram utilizadas para a análise: informações a respeito de sua construção e, principalmente, a identificação dos pintores que realizaram as obras mogianas. Dos artistas que realizaram as obras em São Paulo, não há em Diamantina ou no Serro nenhum documento que revele sua passagem pela região, mas isso não afasta a influência que se nota quando comparamos os elementos formais e constitutivos dessas obras. Essas são pinturas diferenciadas na arte colonial paulista, não encontram pares no território ao qual estão circunscritas e, por isso mesmo, devem ser preservadas e destacadas na história da arte nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Diamantina. Serro. Igrejas Coloniais. Mogi das Cruzes. Pinturas Ilusionistas.

ABSTRACT

This dissertation analyzes and compares the colonial paintings from the region of Diamantina and Serro in mid-north of Minas Gerais with paintings on the ceiling of the Church of the Third Order of Mogi das Cruzes' Carmo in Sao Paulo. The studies carried out look to evaluate the possibilities of influence, even if only visual, of these paintings from Minas Gerais with the paintings in São Paulo. The paintings from Rota do Serro (MG) are classified as belonging to the cycles of the Baroque and Rococo painting from Minas Gerais. They are paintings that stands out in the art scene, where the architecture and the paintings integrate with the buildings ceiling, creating fanciful architectures toward the sky or showing us a heavenly vision, which grabs the viewers attention. The paintings from the Carmelites of Mogi das Cruzes have, visually, an intense relationship with the paintings of Minas Gerais, which indicates the artistic exchanges that took place among the painters. Documents collected from Minas Gerais' archives helped to identify various data regarding the paintings that were used for analysis, information regarding the construction of paintings and especially the identification of the artists who worked on the mogianas paintings. From the artists who worked on the paintings in Sao Paulo, there is not, in Diamantina nor in the Serro any document that reveals its passage through the region, but this does not rule out the influence when comparing the formal and constituent elements of these works. These unique paintings of the colonial art in São Paulo, and wich there are no matching pairs in the territory to which they are confined, should be preserved and highlighted in the history of national art.

KEYWORDS: Diamantina. Serro. Colonial Churches. Mogi das Cruzes. Illusionist Paintings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1 - MAPA DA ESTRADA REAL.	29
FIG. 2 MAPA DA CAPITANIA DE S. PAULO, E SEU SERTÃO EM QUE DEVEM OS DESCOBERTOS, QUE LHE FORAM TOMADOS PARA MINAS GERAES.	31
FIG. 3 MAPA DE DEMARCAÇÃO DA TERRA QUE PRODUZ DIAMANTES.	43
FIG. 4 – MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. SERRO (MG)	98
FIG. 5 – SANTA CEIA. SERRO (MG)	98
FIG. 6 – NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. SERRO (MG)	99
FIG. 7 – IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO. SERRO (MG).	101
FIG. 8 – VIRGEM ENTREGANDO O ESCAPULÁRIO À SÃO SIMÃO SOTCK. SERRO (MG)	102
FIG. 9 – EPISÓDIOS DO VELHO TESTAMENTO. SERRO (MG)	102
FIG. 10 – IGREJA DO SENHOR BOM JESUS DE MATOZINHOS. SERRO (MG)	104
FIG. 11 – DEPOSIÇÃO AO TÚMULO. SERRO (MG)	105
FIG. 12 – ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS. SERRO (MG)	106
FIG. 13 – ADORAÇÃO DOS PASTORES. SERRO (MG)	106
FIG. 14 – CAPELA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. SERRO (MG)	108
FIG. 15 – O SACRÁRIO. SERRO (MG)	108
FIG. 16 – IGREJA DE NOSSA SENHORA DO CARMO. DIAMANTINA (MG)	112
FIG. 17 – A VIRGEM ENTREGANDO O ESCAPULÁRIO À SÃO SIMÃO STOCK. DIAMANTINA (MG)	112
FIG. 18 – ELIAS ARREBATADO PELO CARRO DE FOGO. DIAMANTINA (MG)	113
FIG. 19 – TARJA CENTRAL. DIAMANTINA (MG)	114
FIG. 20 – RECIBO DE PAGAMENTO A SILVESTRE DE ALMEIDA LOPES	116
FIG. 21 – IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS. DIAMANTINA (MG)	117
FIG. 22 – SÃO FRANCISCO ADORANDO O CRUCIFICADO. DIAMANTINA (MG)	118
FIG. 23 – TRANSCRIÇÃO: ROL DAS TINTAS PARA A PINTURA DA CAPELA-MOR DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS.	120
FIG. 24 – DOCUMENTO: ROL DAS TINTAS Q. SE CARECEM P.^A PINTURA DA CAPELA DE N. P.^E. S. FRAN^{CO}.	121
FIG. 25 – VIRGEM DA CONCEIÇÃO. DIAMANTINA (MG)	122
FIG. 26 – IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. DIAMANTINA (MG)	124
FIG. 27 – VIRGEM DO ROSÁRIO. DIAMANTINA (MG)	124
FIG. 29 – IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS. DIAMANTINA (MG)	126
FIG. 28 – NOSSA SENHORA DAS MERCÊS. DIAMANTINA (MG)	126
FIG. 30 – CAPELA DE NOSSA SENHORA DO AMPARO. DIAMANTINA (MG)	128
FIG. 31 – ESPIRITO SANTO. DIAMANTINA (MG)	128

FIG. 32 – DESCENDIMENTO DA CRUZ. DIAMANTINA (MG)	131
FIG. 33 – CAPELA DE NOSSO SENHOR DO BONFIM, C. 1771. DIAMANTINA, MG.	131
FIG. 34 – TRECHO DA PÁGINA 138 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1807.	134
FIG. 35 – PÁGINA 138 (VERSO)– <i>LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1806 – 1807.</i>	135
FIG. 36 – TRECHO DA PÁGINA 154 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1815.	136
FIG. 37 – PÁGINA 154 – LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1814 – 1815.	137
FIG. 38 – TRECHO DA PÁGINA 157 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1817.	138
FIG. 39 – PÁGINA 157(VERSO) - LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1816 – 1817.	139
FIG. 40 – TRECHO DA PÁGINA 149 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1813.	140
FIG. 41 – TRECHO DA PÁGINA 146 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1811.	141
FIG. 42 – IGREJAS DA ORDEM TERCEIRA E PRIMEIRA DE N. SENHORA DO CARMO. MOGI DAS CRUZES (SP)	143
FIG. 43 – ENTREGA DO MANTO PELA VIRGEM DO CARMO À UM SANTO CARMELITA. MOGI DAS CRUZES (SP)	143
FIG. 44 - TRECHO DA PÁGINA 132 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1802.	144
FIG. 45 – PÁGINA 132 - LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1801 – 1802.	145
FIG. 46 – SANTA TERESA EM EXTASE. MOGI DAS CRUZES (SP)	148
FIG. 47 – ENTREGA DO ESCAPULÁRIO E DO MANTO PELA VIRGEM DO CARMO COM O MENINO DEUS AO SANTO. MOGI DAS CRUZES (SP)	150
FIG. 48 – TRECHO DA PÁGINA 58 DO LIVRO DE DESPESAS DE 1801.	153
FIG. 49 – PÁGINA 58 - LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1800 – 1801.	155
FIG. 50 – TARJA CENTRAL. DIAMANTINA (MG)	156
FIG. 51 – PÁGINA 146 - LIVRO DE RECEITAS E DESPESAS, 1810 – 1811.	157
FIG. 52 – DETALHE ENTREGA DO MANTO PELA VIRGEM DO CARMO À UM SANTO CARMELITA. MOGI DAS CRUZES (SP)	161
FIG. 53 – DETALHE SANTO ELIAS. MOGI DAS CRUZES (SP)	162
FIG. 54 – TERMO DA PINTURA DO FORRO DA CAPELLA DO AMPARO. DIAMANTINA (MG)	191
FIG. 55 – DETALHE DA PINTURA DO FORRO DA CAPELA-MOR DE NOSSA SENHORA DO CARMO. MOGI DAS CRUZES. SP.	203
FIG. 56 – DETALHE DA PINTURA DO FORRO DA SACRISTIA DE NOSSA SENHORA DO CARMO. DIAMANTINA. MG	203
FIG. 57 – DETALHES DOS ANJOS DAS PINTURAS.	205
FIG. 58 – DETALHES DOS CONCHEADOS DAS PINTURAS.	205
FIG. 59 – DETALHES DOS EVANGELISTAS. MOGI DAS CRUZES (SP).	206
FIG. 60 – DETALHES DAS FORMAS CONCHÓIDES.	207
FIG. 61 – DETALHES DAS FACES DAS NOSSAS SENHORAS E SANTA DAS PINTURAS.	209
FIG. 62 – DETALHES DA ANATOMIA DOS ANJOS DAS PINTURAS.	209
FIG. 63 – DETALHES DOS PANEJAMENTOS DAS NOSSAS SENHORAS DAS PINTURAS.	210

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEAD	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
COMPHAP	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural, Artístico e Paisagístico de Mogi das Cruzes
FAMS	Fundação Arquivo e Memória de Santos
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
O.P.	Ordem Primeira
O.T.	Ordem Terceira
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - TERRITÓRIOS MINEIRO E PAULISTA	25
Notas sobre a formação de Mogi das Cruzes	34
Notas sobre a formação de Diamantina	38
As Ordens Religiosas: poder, ostentação e secularização	47
Ordens Primeira e Terceira: chegada a São Paulo e a Mogi das Cruzes	51
Irmandades e Ordens Terceiras: chegada a Minas Gerais e a Diamantina	58
CAPÍTULO II - AS PINTURAS ILUSIONISTAS NO FORRO DAS IGREJAS	69
Ensino da arte e práticas do ofício	70
Mudanças no status da pintura	70
Lutas emancipatórias dos pintores portugueses: Irmandade de São Lucas	80
Sistemas de aprendizagem	84
As pinturas	93
As pinturas no forro das igrejas do Serro	96
As pinturas no forro das igrejas de Diamantina	110
As pinturas nos forros da igreja de Mogi das Cruzes	132
Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina: pintura da sacristia	150
Diferenças e semelhanças entre as pinturas: Ordem Primeira e Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes	157
CAPÍTULO III- DESLOCAMENTOS E INTERCÂMBIOS NA ARTE	163
Liberdade: nossos mestres-pintores	164
A liberdade mineira	173
Discípulos de Mestre Ataíde e José Soares de Araújo	178
Os mestres	178
Os discípulos	185
Contratos com artistas	189
A influência da pintura do meio-norte de Minas Gerais	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	217
GLOSSÁRIO	231
APÊNDICE	233

INTRODUÇÃO

Esta dissertação estabelece a relação entre as pinturas realizadas nos forros das igrejas da cidade de Diamantina (MG) e as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Mogi das Cruzes (SP).

As semelhanças entre as obras impressionam, fazendo então com que surjam inquietações quanto à autoria dos pintores que as executaram e questionamentos quanto à provável influência de uma sobre a outra. É conhecido o intercâmbio ocorrido entre as artes mineira, paulista e fluminense, como nos casos de mestre Valentim, nascido no Serro e atuante na antiga capital federal, o Rio de Janeiro; do português José Soares de Araújo em Diamantina; e de José Patrício da Silva Manso, pintor mineiro que atuou em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Contudo, as pinturas são atribuídas a diferentes artistas, como Manoel do Sacramento, em Mogi das Cruzes, e José Soares de Araújo, que seria responsável pela maior parte das pinturas ilusionistas em Diamantina.

Outro fator relevante para o encaminhamento deste estudo é a indicação contida no livro *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*, sob a organização do pesquisador Percival Tirapeli, que, juntamente com Myriam Salomão, aponta que:

Essas três pinturas em Mogi das Cruzes, certamente feitas por artistas vindos da região do Serro e Diamantina, mostram maior ou menor erudição, povoando esses tetos de santos compenetrados em seus deveres devocionais, contorcendo-se entre a piedade dolorosa e a expressão delimitada por uma realidade mística, ao gosto medieval, em que seus semblantes demarcados por pinceladas decisivas esforçam-se para sobressair do ingênuo para comporem com a solenidade de suas hierarquias sacras e pomposidade renascentista.

[...] Se Manoel do Sacramento não se encontra no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja. (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114-116).

Mas, por outro lado, a pintura barroca paulista foi classificada como *popular* ou *ingênua*, sendo assim, como é possível compará-la às produções mineiras?

As hipóteses expostas pelos pesquisadores, assim como a semelhança nos trabalhos e na paleta de cores, enfim, na obra como um todo, ou ainda na execução

pelos pintores do norte de Minas Gerais nas pinturas de Mogi das Cruzes, levam a crer uma possível influência visual, espiritual e material no período.

Por meio desta pesquisa buscou-se a identificação das autorias das pinturas do forro da nave e do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, que, até então, haviam apenas recebido atribuição. Como consequência, vislumbra-se a possibilidade de contribuir para a história da pintura colonial, por meio da identificação dos pintores que trabalharam nos forros mogianos.

Com isso, duas histórias diferentes colocaram-se: a história de cidades situadas no meio-norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e a história de Mogi das Cruzes (SP). A arte, assim, surge como elemento de integração entre regiões afastadas geograficamente e aproximadas por meio da visualidade das obras pictóricas.

Logo, desenvolveu-se a possibilidade, frente ao contexto sugerido, de deslocamentos artísticos e trocas culturais entre as distintas regiões, de estabelecer a relação entre as pinturas realizadas nos forros das igrejas da cidade de Diamantina (MG) e as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Mogi das Cruzes (SP), assim sendo, duas histórias, diversos objetos e a busca de um único sentido por meio da arte.

Luxo e ostentação, entre tantos outros adjetivos, classificam de modo apropriado o século XVIII de Dom João V, o Magnânimo. O Brasil, no período colonial, viveu ciclos de riqueza e de manutenção do poder, da cana-de-açúcar no Nordeste, do ouro ao diamante em Minas Gerais. Esses foram os sustentáculos do estilo de arte recebido dos portugueses, o barroco, que foi aqui apropriado e moldado ao gosto e capricho dos artífices.

Refazendo a trajetória da Estrada Real¹, em Minas Gerais, os modernistas, nas décadas de 20 e de 30 do século passado, encontraram o barroco ofuscado pela brancura do neoclássico: a ópera barroca dos templos mineiros despertava de sono profundo, sob o olhar vívido de Mário de Andrade. Foi graças a ele e a homens como Oswald de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade e, ainda, à criação em

¹ Estrada criada pela Coroa Portuguesa no século XVII, para facilitar e melhor fiscalizar o escoamento das pedras e metais preciosos, caminho único para essas transações, já que os demais eram proibidos. O caminho ligava Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, construído pelos escravos e dividido em três partes: Caminho Velho – Parati a Ouro Preto, Caminho Novo – Rio de Janeiro a Ouro Preto e, por fim, a Rota dos Diamantes – Ouro Preto a Diamantina.

1937 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que o brilho intenso do ouro, a doçura dos anjos barrocos e toda a riqueza puderam ressurgir. Desse modo, as igrejas de Minas Gerais retornam à história como palco de verdadeiro espetáculo aos olhos, campo amplo para pesquisadores e estudiosos das artes.

O Arraial do Tejuco (atual Diamantina), famoso por suas jazidas de diamante, ficou adormecido como se estivesse incrustado à terra, aguardando o chamado para fazer parte da história da arte nacional, com um estilo que predominava em todos os seus templos coloniais. Mas, por estar afastado na região Norte de Minas Gerais, demorou a despertar o interesse dos pesquisadores nacionais e internacionais. Suas obras estão sendo paulatinamente desveladas, suas igrejas tão ao gosto rococó e seu casario colonial vão sendo timidamente pesquisados.

As manifestações artísticas na região de Diamantina são bastante significativas no panorama da história da arte nacional. A cidade é considerada Patrimônio da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, e Monumento Nacional pelo IPHAN; órgãos que se complementam na preservação de todo o centro histórico, com ruas de calçamento pé de moleque ainda do período colonial, o casario colorido e as igrejas barrocas que despontam nas vistas da cidade, marcando profundamente a região.

Essas igrejas genuinamente coloniais são obras de grande valor arquitetônico e, de modo geral, a estrutura externa dessas construções é bastante simples, fachada com torre única. Em nenhuma das igrejas barrocas em Diamantina há mais de uma torre, diferentemente do programa adotado no Serro. Há ainda outra simplificação, como no caso da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, na qual forma-se uma torre discreta a partir do triângulo frontão da fachada.

São construções de proporções diminutas exteriormente, mas seu interior abriga um acervo integrado de grande valor artístico e pictórico. As igrejas de Diamantina e do Serro foram ornamentadas internamente com obras de talha de grande apuro técnico, porém são as pinturas existentes nos forros que ganham destaque em meio à arquitetura singela dos edifícios.

Essas obras demonstram a capacidade de assimilação de nossos artistas e artífices em apreender os conhecimentos e as técnicas que haviam tido grande desenvolvimento no continente europeu e agora eram trazidos pelos mestres portugueses para serem aplicados nas terras americanas. As pinturas agradaram

sobremaneira as elites, tanto que foram adotadas nas residências das figuras mais ilustres das cidades e não apenas nas construções religiosas.

Dentre os artistas que trabalharam na região do meio-norte mineiro, os trabalhos mais significativos são os dos pintores José Soares de Araújo e Silvestre de Almeida Lopes. A ambos atribuiu-se a maior parte das pinturas realizadas nos forros das igrejas. Mas é ao mestre português José Soares que se deve a implantação na região das técnicas de pintura ilusionista, que se tornaram tão caras aos mineiros. No entanto, referências documentais sobre os artistas e sobre as suas obras são escassas.

Por outro lado, tanto no Serro como em Diamantina, ainda pode-se contar com as próprias obras, embora muitas delas tenham sofrido descaracterização por conta de repinturas, intervenções de restauro, perdas acidentais ou mesmo naturais, dificultando seu entendimento e a identificação de autoria.

Em Diamantina as igrejas que ainda possuem pinturas coloniais são: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, nos forros da capela-mor, da nave e da sacristia, elaboradas por volta dos anos de 1766 a 1778; Igreja de Nossa Senhora do Rosário, nos forros da capela-mor e da sacristia, elaboradas respectivamente em 1779 e 1801 (dessas somente a primeira possuía autoria identificada, a pintura do forro da sacristia não havia recebido atribuição); Igreja de São Francisco de Assis onde consta pintura nos forros da capela-mor (1782) e também da sacristia (1795); Igreja do Senhor do Bonfim, que possui uma pintura no forro da capela-mor, porém não se conhece a autoria da obra nem mesmo o ano de sua execução; Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em que há uma pintura no forro da capela-mor, que data de meados de 1794; e Igreja de Nossa Senhora do Amparo, cuja pintura no forro da nave data de 1790.

A Vila do Príncipe (atual cidade do Serro) era no período colonial a sede da Comarca do Serro do Frio, da qual o Distrito Diamantino fazia parte. Portanto, as trocas de uma região com a outra eram bastante comuns, especialmente em relação aos artistas que trabalhavam em ambas as vilas, aliás, o pintor bracarense José Soares de Araújo trabalhou em diversas vilas nos arredores de Diamantina.

No Serro as igrejas que possuem pinturas são: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, onde há pintura no forro da capela-mor e uma tarja pintada no forro da nave (1828); Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, que possui pintura no forro da capela-mor datada de 1797, decoração parietal e uma pintura no

camarim do altar-mor; Igreja de Nossa Senhora do Carmo, com pinturas parietal e no forro da capela-mor; e Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que possui uma pintura no forro da capela-mor.

As pinturas ilusionistas existentes nos forros das igrejas impressionam aos mais exigentes pesquisadores, como Myriam Ribeiro de Oliveira, Affonso Ávila e Carlos Del Negro. Afastadas das pinturas do grande mestre Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), são também essas obras detentoras de grande expressividade.

Enquanto a região do meio-norte mineiro recebeu, embora restrita, maior atenção por parte de pesquisadores locais para seu patrimônio, a região paulista de Mogi das Cruzes foi escassamente discutida: é provável que isso tenha ocorrido em virtude da história de São Paulo ter sido marcada no período colonial pelo abandono.

Muitos pesquisadores relatam a pobreza na qual a Vila de São Paulo ou mesmo a Capitania de São Vicente estava mergulhada, mas essa afirmação deve ser feita com cautela, pois a situação de pobreza é ocasionada, sobretudo, pelo abandono que a vila enfrentou. Os homens dessa capitania, quando resolveram ir em busca de metais preciosos, abandonaram suas terras, plantações e famílias. Essa circunstância foi uma das causas da pobreza imposta à São Paulo, além disso não havia em seu solo grandes atrativos como os metais e as pedras preciosas. Esses fatores unidos tornaram São Paulo uma região sem maiores encantos.

A condição de pobreza que ocorria de modo muito similar por toda a Capitania de São Vicente – que mais tarde tornar-se-ia um dos estados economicamente mais sólidos da Federação Brasileira – foi, nos séculos XIX e XX, a causa para que toda a produção artística colonial paulista fosse desprezada, caindo no esquecimento e classificada como *ingênua* ou *popular*. Com exceção das observações apontadas por Myriam Salomão e Percival Tirapeli, não há outras referências à arte em Mogi das Cruzes ou ainda às pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo como integrantes da arte barroca paulista.

Embora a arte sacra paulista tenha sofrido muitos prejuízos com a falta de pesquisas que pudessem garantir a sobrevivência de numerosos patrimônios, esse cenário vem sendo modificado gradativamente, inúmeras pesquisas têm tratado da arte colonial paulista nos últimos anos, construções sobreviventes às ações do homem e às intempéries do tempo têm sido restauradas e estão sendo tombados os

edifícios que se encontram ainda sem proteção do IPHAN. Permite-se, assim, que esses patrimônios possam ser conhecidos pelos filhos do porvir, garantindo sua conservação, pois, ao passo que são esquecidos, os edifícios acabam sendo demolidos para dar lugar à crescente expansão imobiliária que acomete cidades como São Paulo.

A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo constituem o Conjunto das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, tombado pelo Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico de Mogi das Cruzes – COMPHAP e também pelo IPHAN.

As pinturas existentes no forro de toda a Igreja da Ordem Terceira carecem de restauro, sobretudo a do forro da nave, cujos santos estão desaparecendo. Essa pintura toma conta de toda a extensão do forro da igreja. Já a pintura da capela-mor encontra-se em melhor estado de conservação, porém ainda em condições precárias. Segundo o restaurador Júlio Moraes², que realizou inúmeros trabalhos de conservação na Igreja da Ordem Terceira, há indícios de repinturas nas obras, que indicam a possibilidade de até três camadas diferentes de pintura, demonstrando a necessidade emergencial de restauro tanto no forro da nave quanto no da capela-mor.

Nesta dissertação foram buscadas as semelhanças entre as pinturas de Mogi das Cruzes, de Diamantina e do Serro, identificando que as aproximações começam nas cercaduras concheadas, ampliando essa relação na coloração dos rosas, azuis e grises esmaecidos. Foi necessário, então, aprofundar as análises para estabelecer os intercâmbios artísticos ocorridos entre as regiões mencionadas e proceder a identificação de autoria das obras, como no caso da pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina, para a qual não havia nenhuma atribuição, ou, ainda, no caso das pinturas mogianas, para as quais havia sido atribuída a autoria da pintura do forro da nave a Manoel do Sacramento e do forro da capela-mor a Antônio dos Santos.

A pesquisa se fez por meio do levantamento inicial das imagens de todas as igrejas do Serro e de Diamantina que possuem pinturas ilusionistas ou de tarja central e ainda da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes. Essas

² Entrevista do restaurador Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes, concedida à autora em 23 de maio de 2008.

imagens foram incluídas ao longo do trabalho e, como foram fotografadas pela autora, dispensam o crédito e a fonte nas legendas.

Foi realizada a consulta aos documentos primários das referidas igrejas, com a finalidade de identificação das pinturas, sobretudo em Mogi das Cruzes, onde, até então, os documentos praticamente não haviam sido consultados. Desse modo, pretendeu-se fazer um levantamento de dados das obras nos livros de tombos, contas e despesas das ordens religiosas, tanto nos documentos arquivados que ainda estão nos templos como nos que foram enviados aos arquivos da Província Carmelitana de Santo Elias, em Belo Horizonte, e ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina.

Após a análise e a obtenção dos dados das Irmandades e das Ordens Terceiras nos arquivos, foi retomada a análise das imagens e comparações entre diversas pinturas ilusionistas existentes nos forros das igrejas foram estabelecidas, confrontando-se principalmente a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi com as igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora das Mercês, em Diamantina, e, no Serro, com a Igreja de Bom Jesus de Matozinhos.

Para que a comparação pudesse ocorrer foi necessária a pesquisa no local onde estão situadas as igrejas e visitas a outras igrejas em estilo barroco, para que assim fosse possível conhecer, de modo mais profundo, o barroco/rococó mineiro e paulista.

Quanto à pesquisa iconográfica, além da coleta de imagens das pinturas dos forros das igrejas, foi preciso recorrer aos arquivos do IPHAN para comparar as imagens obtidas com outras de épocas diferentes, para constatar alterações tanto causadas por intempéries como pela ação do homem, para verificar os processos de restauro realizados ao longo do tempo e, por fim, para fazer a análise e escolha das imagens mais relevantes para uso e ilustração do trabalho.

O estudo bibliográfico ocorreu com base em livros específicos; dicionários de artistas e artífices; dicionário de termos de arte; revistas do IPHAN que trazem artigos sobre Diamantina, Serro, Mogi das Cruzes e sobre pinturas; periódicos como a *Revista Barroco* que dedica um número inteiro ao ciclo dos diamantes, dentre os outros números da coleção, que contêm informações também bastante significativas; teses e monografias, enfim, obras que pudessem ser utilizadas para alcançar os objetivos propostos.

Além de legitimar essas obras para o presente, pretende-se ainda engendrar integridade aos artistas que pouco foram pesquisados ou analisados na história da arte brasileira, assim como às suas obras, pois, por estarem essas cidades mais afastadas dos núcleos principais, ficaram relegadas ao segundo plano, dando assim a impressão inexata de possuírem obras inferiores plasticamente ou com menor importância, o que leva a generalizações inadequadas.

No primeiro momento, foi feito um levantamento bibliográfico de obras que pudessem conduzir as pesquisas sobre as pinturas do meio-norte mineiro. Essa análise foi realizada nos estudos do pesquisador Carlos Del Negro (1978), que desenvolveu um importante trabalho, sobretudo para os padrões da época, no qual apresenta as igrejas do norte mineiro e as pinturas existentes. Sua obra é, sem embargo, a mais completa nesse sentido, pois oferece documentos compilados de diversas bibliografias e imagens das pinturas com descrição minuciosa de cada obra.

Outra bibliografia de grande valia para esta pesquisa é o dicionário de artistas e artífices mineiros de Judith Martins (1974), que arduamente procurou catalogar todos os artistas, relacionando-os às profissões que exerciam, aos trabalhos que empreenderam e fez possíveis esclarecimentos biográficos. Artigos publicados como os de Luiz Jardim (1974) e Myriam Ribeiro de Oliveira (1978, 1982) são também relevantes por tratarem da pintura ilusionista em Diamantina e no Serro.

Sobre as questões históricas fundamentou-se este trabalho nas obras de Aires da Mata Machado Filho (1980) e Joaquim Felício dos Santos (1976), ambos os historiadores locais trazem informações que se complementam como valiosas ferramentas para a compreensão da história social, econômica e política da região. Assim como os trabalhos de Everaldo Batista da Costa (2011) e Júnia Ferreira Furtado (1996).

Para a compreensão sobre Mogi das Cruzes verificou-se a obra do historiador local Isaac Grinberg (1961), que fez um excelente levantamento histórico desde os tempos iniciais de Mogi das Cruzes, abarcando ainda as relações que a Ordem do Carmo desenvolveu com a cidade. Sobre a arte sacra mogiana há as pesquisas de Percival Tirapeli e Myriam Salomão (2005), nas quais discorrem sobre as pinturas dos forros das igrejas paulistas. Para a compreensão geral da arte paulista fundamentou-se os estudos nas pesquisas de Mário de Andrade (1945).

Demais bibliografias, como Caio Prado (2000), Celso Furtado (1974) e Sérgio Buarque de Holanda (1995), foram utilizadas para a compreensão do contexto histórico, social e político, no qual as obras foram erguidas.

Para o entendimento do papel das ordens religiosas no seio da sociedade colonial, recorreu-se a Caio César Boschi (1986, 1998), que possui trabalhos de grande vulto sobre as associações religiosas e a sociabilidade laica das confrarias, Fritz Teixeira Salles (1963), que analisou as associações no ciclo do ouro, e Julita Scarano (1975), que realizou um extenso levantamento sobre a Irmandade do Rosário em Diamantina.

Posteriormente, uma pesquisa exaustiva foi realizada em toda a documentação existente no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, que possui documentos referentes ao Serro e à Diamantina. Nesse levantamento foram encontrados documentos inéditos que puderam acrescentar informações sobre as irmandades, a fatura das obras e as autorias, em especial o documento que apresenta a autoria da pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina.

Após essa busca, ficou comprovada a insuficiência de documentação referente às igrejas do Serro. Segundo informações da arquivista Verônica Motta, grande parte da documentação do Serro foi perdida num incêndio há muitos anos. Os documentos que restaram foram analisados, porém os documentos encontram-se em estado lastimável, o papel está completamente destruído pelas traças, impossibilitando qualquer tentativa de leitura. Portanto, optou-se por apenas apresentar as pinturas existentes, que são de grande valor estético, e abandonou-se a ideia de tentar apurar a autoria dessas obras.

Assim, as igrejas do Serro serão incluídas nesta pesquisa como repertório formal e tonal das pinturas ilusionistas do meio-norte mineiro, para as comparações com as pinturas paulistas. Entretanto, não foi desenvolvido neste estudo notas sobre a formação do Serro, embora a proximidade e o conjunto artístico que possui sejam tão valiosos como as obras diamantinenses.

Na pesquisa realizada no Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, em Belo Horizonte, foram localizados documentos que acrescentaram informações importantes sobre a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes. Alguns livros de *Receitas e Despesas* da O.T. trouxeram informações sobre a autoria da pintura do forro da capela-mor, para a qual havia sido feita uma atribuição, que

poderá ser confirmada mediante o documento que comprova o pagamento da pintura e o ano em que essa foi executada.

Em documentos avulsos há indicações de outra pintura que foi realizada, sendo provável que esses estejam relacionados à pintura do forro da nave. Foram pesquisados, ainda nesse arquivo, todos os documentos que aludissem à O.T. e pudessem ser úteis na averiguação das informações buscadas.

Posteriormente, outra visita foi realizada nesse arquivo, consultando-se o mesmo livro analisado anteriormente, o que possibilitou a identificação dos pagamentos realizados pela Ordem Terceira por conta da pintura do forro da nave, em páginas que, de tão desbotadas, dificultaram muito a leitura do documento, mas ainda assim foi possível a identificação do artista.

No arquivo do IPHAN, em São Paulo, foram localizadas imagens que ilustram as intervenções ocorridas na igreja da O.T. após os primeiros anos do século XX. Ainda nesse arquivo, foram identificadas imagens das igrejas de Diamantina realizadas por Assis Horta, o primeiro técnico do escritório regional do IPHAN em Diamantina. Entretanto, as imagens não apresentam alterações (formais) quanto ao estado atual.

No Arquivo Dom Duarte Leopoldo e Silva, da Cúria Metropolitana de São Paulo, foram buscados documentos da O.T. cuja datação estivesse relacionada aos anos de fatura prováveis das pinturas mogianas. Porém, essa pesquisa mostrou-se insatisfatória já que, segundo o responsável técnico do arquivo, os documentos foram transferidos para a Diocese de Mogi das Cruzes.

Por ter havido um trânsito farto entre os pintores de Santos e de São Paulo, recorreu-se também aos arquivos santistas, logo foram realizadas pesquisas na Fundação Arquivo Memória de Santos, nos cartórios e na Cúria. Os dados recentemente encontrados ainda não puderam ser detidamente analisados, porém, há algumas certidões de batismo que indicam relação com os nomes dos pintores que executaram as obras em Mogi.

Foram realizadas entrevistas com a Priora da O.T. e com um dos terceiros mais antigos da ordem, para intentar levantar a documentação que não foi encontrada no arquivo de Belo Horizonte e nem mesmo na Diocese de Mogi.

A presente dissertação foi dividida em três capítulos: o primeiro apresenta um panorama das regiões estudadas, primeiramente a história de São Paulo da qual ambas as cidades (Mogi das Cruzes e Diamantina) foram originadas; passando

então à contextualização histórica, política e social de formação tanto de Diamantina quanto de Mogi das Cruzes; e ainda à formação da religião, em São Paulo com a fixação de Ordens Regulares, e, em Minas Gerais com a proibição de regulares e proliferação das irmandades e ordens terceiras.

O segundo capítulo aborda os sistemas de aprendizagem da arte da pintura, primeiramente em Portugal e sua posterior implementação no Brasil; e as formas de organização dos pintores e sua luta pela liberalidade e nobreza da arte, quando esses artistas desligam-se das corporações de oficiais mecânicos e passam a usufruir do status de artista, algo mais próximo da realidade que fora transplantado para a América Portuguesa.

A caracterização das formas de ensino é aspecto essencial na compreensão do intercâmbio que havia entre os artistas. Além dos sistemas de aprendizagem, o capítulo apresenta as pinturas que foram escolhidas para a análise e comparação entre as distintas regiões, apresentando uma breve descrição dos elementos formais de cada obra e respectivamente sua imagem, também foram incluídos trechos de alguns documentos pertinentes e elucidativos a respeito das obras.

Há ainda uma comparação entre as pinturas da O.T. de Mogi das Cruzes com a Igreja da Ordem Primeira do Carmo, também em Mogi das Cruzes. Essa análise foi elaborada com base em dados obtidos nos documentos encontrados no arquivo de Belo Horizonte.

No terceiro capítulo são contemplados os pintores mais influentes de Minas Gerais: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde. A análise do trabalho dos artistas é relevante na medida em que possibilita identificar obras de seus discípulos. Pois são esses aprendizes que, transitando em diversas regiões, levaram consigo o aprendizado e as técnicas de pintura dos grandes mestres.

Outro aspecto destacado foi a importante liberdade da qual gozaram os artistas mineiros; esse ponto é fundamental para a compreensão de toda a produção artística do período colonial: a liberdade que os artistas mineiros gozaram face ao regime imposto pela Coroa.

Finalmente, foi realizada a análise de vários elementos das diversas pinturas selecionadas, para encontrar semelhanças e diferenças entre as obras. É fato consumado que os discípulos que herdaram as técnicas de seus mestres, levaram-na adiante pelo território, por isso é tão importante buscar a influência que as

pinturas do norte de Minas, especialmente de Diamantina e do Serro, possam ter exercido em outras cidades, tal como Mogi das Cruzes.

CAPÍTULO I

TERRITÓRIOS MINEIRO E PAULISTA



CAPÍTULO I - Territórios mineiro e paulista

Ao esboçar um paralelo sobre a formação cultural e a arte no período colonial entre Minas Gerais e São Paulo, é necessário primeiramente analisar a origem, ainda que superficial, da fundação da Vila de São Paulo da Capitania de São Vicente, sendo essa vila e as bandeiras praticadas pelos paulistas essenciais na formação dos territórios de Mogi das Cruzes (SP) e de Diamantina (MG), que serão aqui esboçados. Isso posto, demonstra-se a necessidade de regresso à fundação e à posterior alteração da Vila de São Paulo à Capitania de São Paulo e Minas do Ouro até a divisão da capitania em duas autônomas – São Paulo e Minas Gerais – situação que se definiu por volta do ano de 1720.

São Vicente foi capitania donatarial até o ano de 1709, sua fundação efetiva e o nome oficial de seu donatário são questionáveis em razão dos conflitos de litígio entre duas Casas nobres de Portugal (Vimieiro e Monsanto).

A historiografia admite o ano de 1534 como data concreta para a doação de uma capitania donatarial a Martim Afonso de Souza e outra a seu irmão, Pedro Lopes de Sousa. Essas doações constituiriam o cerne dos dissabores entre as citadas Casas nobres portuguesas, pois era preciso estabelecer uma demarcação territorial, mas havia inúmeras contendas por serem ambas as capitanias, segundo Maria Beatriz Nizza da Silva, “muito próximas uma da outra” (2009, p.14).

Essa proximidade geográfica culminou em insatisfação e recusa, ora por parte da Casa de Vimieiro outrora pela Casa de Monsanto, das tentativas que se intentava na solução e demarcação das capitanias. Mesmo após a morte dos donatários, a disputa territorial seguiria pelas mãos de seus descendentes.

Nas décadas iniciais do século XVII a delimitação das terras, ao que indica Silva (2009), foi definida do seguinte modo:

[...] ficam pertencendo ao conde de Monsanto as vilas de São Vicente, São Paulo e Santa Ana de Mogi. Perante essa situação, a condessa de Vimieiro resolveu que a vila de Nossa Senhora de Itanhaém ficasse com a cabeça das suas terras. [...] depois disso chamaram capitania de São Vicente a tudo o que pertencia ao Conde de Monsanto e capitania de Itanhaém às terras pertencentes à casa de Vimieiro. (Silva, 2009, p.17).

Essa demarcação não seria decisiva, sobretudo por ter sido a Capitania de São Vicente durante muito tempo reagrupada e posteriormente desmembrada de outras capitanias, como ocorreu quando do reagrupamento de três delas – Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente. Esse quadro deflagra o emaranhado de

territórios que teriam seus limites confusos até a definição atual e demonstra que ao longo dos anos as duas capitanias se confundiram e tiveram seus nomes alterados com o correr do tempo.

Outro aspecto marcante na história de São Paulo foi sua fundação. Por insistência da Companhia de Jesus e pelo poder por ela exercido, a data que consta para a fundação da Vila de São Paulo é 1554, ano em que ali se estabeleceu e fundou um colégio de padres. Porém essa data é questionada e contestada por pesquisadores recentes, por ter sido somente no ano de 1560 que se instalou formalmente o pelourinho e teve início as atividades da Câmara na Vila de São Paulo, elementos esses que simbolizavam, tanto em Portugal como no Brasil, a existência do Poder Municipal.

Aos poucos a Vila de São Paulo vai se desenvolvendo, sobretudo no aspecto econômico, demonstrando força e relativa autonomia em relação ao poder Real. Isso se verifica quando, ainda no início do século XVII, foi colocada à venda a Capitania de Santo Amaro; prontamente os moradores da Vila de São Paulo desejaram realizar sua compra, pois assim lhes seria lícito suprimir a figura do donatário, era a este que cabia a “aplicação da justiça, ficava a seu cargo a nomeação de ouvidores” (Silva, 2009, p. 19).

Essa intenção demonstra o desejo de autonomia que os paulistas mais tarde tornariam explícito, pois “a Vila de São Paulo havia muitos anos era ‘república de per si, sem observância de lei nenhuma, assim divina como humana’” (Silva, 2009, p. 20).

Entretanto, não se pretende reforçar a imagem de rebeldia dos moradores da Vila de São Paulo, que a história perpetuou. Antes, procura-se afirmar a capacidade de autonomia e de organização coletiva dos paulistas, que auxiliaram ainda no estabelecimento do Regimento do Governo Geral e na criação da Repartição do Sul, no início do século XVII. E a Coroa, atenta aos serviços prestados pelos paulistas, estimulava-os com a concessão de títulos que os enobreciam, assegurando com isso que esses homens fossem fiéis vassalos à Coroa e,

[...] para incentivar a busca de ouro, prometeu aos paulistas honras e mercês e algumas destas se concretizaram. Em 1674, D. Pedro II declarou que seriam remunerados os que se dedicassem a tal serviço [...] E, por uma carta régia de 1693, D. Pedro II efetivamente permitiu aquele governador

que concedesse honras e mercês aos descobridores de minas de ouro ou de prata (Silva, 2009, p. 29).¹

Foram inúmeras as entradas no sertão à procura de índios, motivo de real interesse para os paulistas; outras tantas para a busca do ouro, interessando mais ao governador e à Coroa, segundo Celso Furtado (2007), em razão dos altos custos de manutenção da colônia.

Em Portugal compreendeu-se claramente que a única saída estava na descoberta de metais preciosos. [...] Os governantes portugueses cedo se deram conta do enorme capital que, para a busca de minas, representavam os conhecimentos que do interior do país tinham os homens do planalto de Piratininga. Com efeito, se estes já não haviam descoberto o ouro em suas entradas pelos sertões, era por falta de conhecimentos técnicos. A ajuda técnica que então receberam da Metrópole foi decisiva (Furtado, 2007, p. 117-118).

Desse modo, era satisfatório que as bandeiras tivessem objetivos simultâneos. Porém, no último quartel do século XVII foram organizadas excursões com fim único: encontrar o ouro. Aos poucos essas buscas exclusivas foram intensificadas, partindo mais dos interesses da Coroa do que dos paulistas.

Em 1690 confirmou-se a descoberta das jazidas de ouro,

[...] avançando pelo Vale do Paraíba paulista, zona então escassamente povoada pelos pequenos núcleos de Guaratinguetá, Jacareí e Taubaté, os paulistas cruzaram a serra da Mantiqueira através da garganta do Embaú e penetravam nos chamados sertões dos Cataguazes. Estas pequeninas vilas precederam, portanto, a descoberta do ouro e nasceram em função da expansão agrícola ao longo do Vale do Paraíba, e também do interesse em cruzar a extensa serra em busca do apresamento de populações indígenas. (Silva, 2009, p. 97).

A partir daí, inúmeras rotas e caminhos foram descobertos (Fig. 1); notícias sobre as novas minas eram ouvidas com ávido interesse em todos os cantos. Homens comuns tornavam-se faiscadores e as bandeiras não paravam; dos inúmeros caminhos desbravados:

O mais conhecido, uma das rotas básicas dos descobrimentos pioneiros, era o Caminho Velho, ou caminho Geral do Sertão, que partia de São Paulo e seguia pelo Vale do Paraíba, passando sucessivamente por Mogi das Cruzes, Jacareí, Taubaté, Pindamonhangaba e Guaratinguetá, cruzando logo a seguir a garganta do Embaú. Passada a barreira da grande serra, tomava-se aproximadamente a direção nordeste, no rumo do rio das Mortes. Dali o caminho se dividia em dois, um ramal dirigindo-se para as direções do rio das Velhas (Antonil, 2001, p. 279 apud Silva, 2009, p. 98).

Diante da agitação causada face às notícias das descobertas, que rapidamente espalharam-se, urgia a necessidade de criar novos regimentos para a

¹ A autora está se referindo a Dom Pedro II, imperador de Portugal, pois no Brasil o Império de Dom Pedro II situa-se entre os anos de 1831 a 1889.

colônia, onde, segundo Caio Prado Júnior (2004, p. 56), o “interesse da metrópole pelo Brasil e o desenvolvimento consequente de sua política de restrições econômicas e opressão administrativa tomarão considerável impulso”, sobretudo para as Minas Gerais, instituindo novos cargos, voltados à procura pelos metais preciosos.

É importante ressaltar o aparente desinteresse dos paulistas nessa busca desenfreada pelo ouro, pois apesar de terem sido eles os grandes descobridores das minas, o real interesse desses homens estava dirigido ao apresamento de índios, ao contrário do que é muito recorrente em inúmeros estudos, sendo, portanto:

A pobreza da capitania, associada à valorização da mão de obra indígena, estimulou os paulistas a se lançarem sertão adentro com o objetivo de aprisionar índios que povoavam a região interiorana da capitania vicentina. Fatores geográficos também auxiliaram o deslocamento rumo ao interior da capitania: a presença da Serra do Mar tornava difícil o deslocamento entre o planalto e o litoral, fazendo com que os moradores da Vila de São Paulo se voltassem para o sertão (Maia, 2010, p. 96).

Nesse período os paulistas já gozavam uma situação financeira estável por conta da agricultura e não desejavam empregar mão de obra indígena nesse



Fig. 1 - Mapa da Estrada Real. Fonte: Imagem de CPRM – Serviço Geológico do Brasil. s/d.

trabalho, devido aos altos índices de mortalidade das populações silvícolas, havendo ainda outros fatores que os inquietavam, como a dispersão dos índios e a dificuldade para alimentação, em razão da inexistência de roças que lhes assegurassem condições mínimas de sobrevivência.

A carestia de alimentos, que dizimava muitos desses grupos, torna-se, então, um dos maiores problemas para a realização das expedições. Esse fator foi agravado quando muitos, na ânsia de fazer fortuna, desistiram de suas plantações e as abandonaram para

tornarem-se mineradores; esse *rush*, de proporções gigantescas, “desenvolveu-se à custa da decadência das demais atividades” (Prado Jr., 2004, p. 64).

A somatória desses aspectos ocasionou uma alta elevada dos preços e, conseqüentemente, o desabastecimento generalizado de todos os insumos que anteriormente eram encaminhados aos portos e para a região do entorno das Minas Gerais. Contudo, esse cenário de pobreza e miséria não foi suficiente para extrair do aventureiro e do poder Real a esperança de granjear riquezas.

No ano de 1709 a Coroa compra do donatário a Capitania de São Vicente, que por sua vez passa a chamar-se Capitania de São Paulo e Minas do Ouro (Fig. 2).

A partir de 1710 foi dada ordem para o levantamento de vilas nas Gerais, embora o estabelecimento de arraiais tivesse ocorrido anos antes, quando as primeiras levas de faiscadores chegaram. Mas esse ano seria o marco da ocupação do território mineiro de forma organizada, baseada no Poder Municipal. Iniciou-se então a ocupação de Minas Gerais, a princípio realizada por paulistas em suas bandeiras, aos quais cabe aqui mencionar o nome de Manuel Borba Gato, que ganhou a alcunha de descobridor de Minas Gerais, e do paulista de Taubaté, Rodrigues Arzão, o primeiro homem a encontrar ouro nas minas.

O ouro estava em tantos lugares do território das *Geraes* que, para todos os lados que as expedições dirigiam-se, normalmente encontravam-no, legitimando o título de Minas Gerais.

Com a divulgação de notícias das novas minas e o conseqüente afluxo populacional de toda sorte de pessoas e a chegada de *estrangeiros* de diversas partes, teriam início diversos episódios de violência e conflitos, como a Guerra dos Emboabas ou o episódio do Capão da Traição², motivados pela febre do ouro e pela ganância humana.

² Os embates entre paulistas e estrangeiros (portugueses e brasileiros de outras regiões), pela posse da terra e exploração das minas auríferas em Minas Gerais, ficou conhecido como *Guerra dos Emboabas*. O episódio final que marca essas lutas foi o chamado *Capão da Traição*, onde muitos paulistas foram mortos e finalmente recuaram. Sobre esses conflitos, ver Silva (2009, p. 89-156).

A Capitania de Minas Gerais, desde os primórdios, foi envolta numa teia de intrigas, riqueza e miséria, nas palavras de Laura de Mello e Souza (1986), o “falso fausto”³ era a amalgama de uma



Fig. 2 “Mapa da capitania de S. Paulo, e seu sertão em que devem os descobertos, que lhe foram tomados para Minas Geraes”. c. 1710. Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional.

estrutura de poder e controle do Estado dentro do Estado⁴, com regimentos, bandos e leis específicas, cuja aplicação seria somente para a região mineira, na qual até mesmo a religião encontrou barreiras, sendo proibida de adentrar pelas vias comuns. A represália para garantir a fiscalização era tamanha, embora não tenha sido suficiente para acabar com o contrabando dos metais e pedras preciosas.

Em 1721 ocorre a separação entre São Paulo e Minas Gerais em duas capitanias distintas. No ano de 1748, a Capitania de São Paulo é reduzida drasticamente em sua extensão geográfica, pois já havia

sido retirada a porção de Minas Gerais, agora era desmembrada de Mato Grosso e Goiás. Mesmo com suas dimensões reduzidas, a então Capitania de São Paulo, outrora Vila de São Paulo, teve fundamental importância no estabelecimento de diversas cidades que ganhariam destaque no cenário nacional e artístico do porvir, como Mogi das Cruzes (SP), Serro e Diamantina (MG), as quais se originaram dessas bandeiras paulistas.

Os paulistas foram, num só tempo, guerreiros, corajosos e brutais, pois eram implacáveis e bárbaros no tratamento aos indígenas, não obstante, embrenharam-se

³ Sobre o tema da pobreza em Minas Gerais no período da mineração, ver Mello e Souza (1986, p. 19-50).

⁴ Sobre as relações de poder em Minas Gerais no ciclo colonial, ver Mello e Souza (1986, p. 91-140); em Diamantina, ver Furtado (1996, p. 157-216).

nas matas, que até então eram povoadas pelos índios e por animais selvagens, a descobrirem ouro.

Levados pela cobiça pouco se mantinham nas regiões que descobriam. Tão logo viam minguar as suas descobertas, partiam em expedições por outras terras, buscando novas riquezas, não se estabeleciam, contudo desempenharam papel demasiado importante para a fundação dos povoados. O viajante Auguste de Saint-Hilaire, que esteve em São Paulo no século XIX, percebe a mudança de mentalidade ocorrida após a divulgação de notícias dos descobertos do ouro e relata a postura adotada pelos paulistas, considerando-os como nômades:

Enquanto os paulistas, ao percorrerem o interior do Brasil, não tiveram outro objetivo senão a caça aos índios, eles nunca se estabeleceram fora de sua província. Todavia, nos fins do século XVII, uma notícia importante espalhou-se no seu meio: havia ouro na selva. A partir desse momento operou-se uma notável mudança (Saint-Hilaire, 1976, p. 28).

Os paulistas foram responsáveis pelos descobertos de ouro em Minas Gerais, Cuiabá⁵, Mato Grosso e Goiás, ou seja, espalharam-se pelo território de maneira surpreendente para os padrões da época. Porém, essas saídas provocaram um impacto no desenvolvimento de São Paulo, pois enquanto as buscas realizadas eram somente pelo apresamento de índios, esses homens iam e vinham, quando encontravam “a mercadoria” eles regressavam para realizar o comércio das “peças” que haviam feito.

Com a demora no regresso desses homens ou por muitos não mais retornarem ao seu berço, São Paulo enfrentou diversos apuros, sobretudo econômicos, frente às expedições que eram realizadas e assim,

[...] suas lavouras ficavam abandonadas, seus rebanhos se dispersavam, suas propriedades se arruinavam, a discórdia se implantava no seio de suas famílias e sua terra natal entrava em decadência. Muitos anos se passavam, então, antes que ela voltasse a adquirir um pouco do seu antigo esplendor (Saint-Hilaire, 1976, p. 28).

Alguns homens igualmente corajosos iniciaram suas vidas e constituíram famílias nessas regiões desertas, habitaram terras hostis e começaram, a partir de

⁵ Silva nos informa que alguns paulistas desistem das imbricadas lutas no território mineiro e dirigem-se a outras regiões à procura de ouro, dentre elas está a região de Cuiabá. Contudo, não se deve crer que todos os mineiros dirigiram-se para a nova zona de mineração, muitos paulistas seguiram em frente com suas bandeiras pelo vasto território mineiro e “tal como ocorrera em Minas Gerais, os momentos iniciais da mineração em Cuiabá foram marcados pela carestia de alimentos, a qual levou também à prática de preços exorbitantes para o mais simples gênero destinado a aplacar a fome” (Silva, 2009, p. 105).

seu suor, uma aldeia que mais tarde seria elevada a vila, caso sobrevivessem a toda sorte de acontecimentos. Mas, segundo Everaldo Batista da Costa (2011),

[...] é importante frisarmos que, independente das variadas causas que originaram os aglomerados (sedes de fazendas, pousos de tropas, locais de fiscalização – registros, pontos de transposição de quedas d'água, rotas das mulas do sul, rotas de fuga dos registros, mineração, o comércio de abastecimento [...].etc.), tornou-se patente na escolha dos sítios urbanos a presença da água e a facilidade das *comunicações*, que foram dois elementos vitais para a existência e sobrevivência dos aglomerados[...] (Costa, 2011, p. 128).

E foi assim que, a partir da cidade ou mesmo da Vila de São Paulo, diversas histórias tiveram um começo.

Em meados de 1560, um grupo sai da capital paulista e aventura-se nas matas, chegando ao território conhecido atualmente por Mogi das Cruzes (SP); outros tantos, após as descobertas das minas de ouro, ainda levados pelo sonho de riqueza fácil, vão desbravando o território por onde ainda nenhum homem civilizado havia passado e, assim, chegam ao local no qual seria fundada a Vila do Príncipe (elevada em 1714), atualmente cidade do Serro (MG). Já tão longe de sua terra natal, resolvem ir ainda mais distante, descobrindo além do ouro outra maneira de enriquecer: as pedras preciosas, o diamante, “é esta a única área em que na colônia se exploraram legalmente jazidas diamantíferas” (Prado Jr., 2000, p. 181).

Assim foi fundada a cidade mineira que, além do ouro, deixaria que fosse retirado de seu solo as pedras preciosas que encantaram o mundo, fundando o Arraial do Tijucu, a atual cidade Diamantina.

Diante do exposto, é evidente que a formação do território mineiro confunde-se com a geografia do espaço paulista e, portanto, não teria sido possível passar a compreensão de Mogi das Cruzes e Diamantina sem antes ter percorrido os caminhos que engendraram a formação cultural dessas cidades ou, ainda, sem estabelecer o pano de fundo para o diálogo que possa ter ocorrido entre essas, indo além da formação dos povoados iniciais, o qual pode ter originado laços estreitos entre as culturas mineira e paulista. Resta, desse modo, averiguar mais detidamente a história dessas cidades para, possivelmente, esboçar um intercâmbio artístico ao percorrer o caminho das primeiras bandeiras na direção inversa, de Diamantina e do Serro até Mogi das Cruzes.

Notas sobre a formação de Mogi das Cruzes

O ano de 1560 é aceito por inúmeros pesquisadores como data provável em que Braz Cubas teria pisado pela primeira vez o solo mogiano e aí estabelecido pouso e, em 1561, teria fundado uma fazenda (espécie de acampamento), que mais tarde seria um arraial. Os estudiosos Emílio A. Ferreira, em *Mogy das Cruzes: dados históricos e notas diversas*, e Dom Duarte Leopoldo e Silva, em *Notas de história eclesiástica*, afiançam a proximidade do ano de 1560 com a primeira bandeira a penetrar Mogi das Cruzes, sendo essa data recorrente na maioria dos estudos existentes sobre sua fundação.

Assim como o restante do território brasileiro, Mogi das Cruzes também era habitada pelos indígenas, que foram, aos poucos, sendo expulsos de suas aldeias e dizimados. Dentre as bandeiras que aí chegaram, está a de Domingos Luís Grou, que esteve em Mogi nos anos de 1590 a 1593, com o objetivo de expulsar e apresar os índios que aí vivam. Inúmeras expedições com esse mesmo fim seriam realizadas até meados de 1607.

Em 1608 foi concedida a Gaspar Vaz uma sesmaria no povoamento de Mogi. Em 8 de abril de 1611 é realizada uma petição dos moradores para elevar o povoado de Mogi a vila. E, em 1º de setembro de 1611, obteve-se a permissão para a elevação.

A 1º de setembro, com todas as formalidades legais, inclusive levantamento de pelourinho, é instalada a Vila de Sant'Ana de Mogy-Mirim, depois Mogi das Cruzes. O ato é presidido pelo Capitão Gaspar Conqueiro, por determinação do Governador Dom Luís de Souza. São igualmente escolhidos e empossados os primeiros juizes ordinários, Braz de Piña e Antônio Paz; os primeiros vereadores, Francisco Vaz Coelho e Gaspar Colaço, e o primeiro procurador do Conselho, Antônio Fernandes.

Dois dias depois é lavrada a ata de elevação da povoação de Mogy-Mirim a Vila de Sant'Ana de Mogy-Mirim. O documento é redigido por João de Almeida, escrivão do Público e Judicial da referida Vila (Grinberg, 1961, p. 22).

Assim foi assinalada a história oficial da Vila de Santa Ana de Mogi, recebendo inúmeras denominações até constar somente como Mogi das Cruzes. O nome da cidade foi modificado ao longo de sua trajetória e essas transformações foram acompanhadas e estudadas pelo historiador local Isaac Grinberg em *História de Mogi das Cruzes*. Dessas modificações pode-se citar a que ocorreu no ano de 1625, com a mudança de Vila de Sant'Ana de Mogy-Mirim para Vila de Santa Ana das Cruzes. Porém, não cabe a este estudo delinear todas as alternâncias de

nomenclatura ocorridas, tão somente evidenciar que diversas terminologias foram empregadas em documentos distintos para tratar da mesma localidade.

Mogi das Cruzes desenvolveu-se como as demais vilas da Capitania de São Vicente e de outras regiões da colônia. Enquanto alguns de seus homens realizavam a busca de índios, outros faziam entradas pelo sertão em busca do ouro, contudo, mesmo diante dos fluxos e refluxos populacionais, foi “possível um desenvolvimento demográfico mais regular e a fixação definitiva de núcleos importantes de população” (Furtado, 2007, p. 124).

Os mogianos tomavam parte nos inúmeros eventos ocorridos na Capitania de São Vicente, participaram inclusive das decisões nos eventos que culminariam na expulsão dos jesuítas do território brasileiro (1759), dentre outros episódios de grande valor para a história colonial paulista.

No ano de 1663, segundo Dom Leopoldo (1937), ocorreu a demarcação das terras mogianas e foram assinaladas as linhas demarcatórias de fronteira entre as Vilas de São Paulo e de Mogi das Cruzes, feita com a instalação de cruzeiros ao longo da divisa. Embora essas divisas tenham ocasionado dúvidas quanto aos limites das vilas até meados do ano de 1679.

Grinberg (1961) informa que, ainda no ano de 1663, foram expedidas ordens para construção da Casa de Câmara e Cadeia na vila e um alvará determinando que todos os terrenos que haviam sido concedidos para a edificação de residências deveriam ter iniciadas as obras, sob pena de serem os colonos destituídos do terreno, que seria concedido a outrem com interesse em levar a cabo as construções. Essa decisão deve-se à desproporção na quantidade de habitantes em relação ao diminuto número de casas existentes.

Aos 17 de agosto de 1671 é assinado o decreto de criação do Município de Mogi das Cruzes. Entretanto, é somente em 1675 (Grinberg, 1961) que seria realizada uma reunião na fazenda dos frades carmelitas mogianos a fim de analisar a demarcação das divisas e, assim, confirmar a posse aos donos das terras das linhas fronteiriças.

Ao longo da história de Mogi das Cruzes inúmeros acontecimentos levariam a novas remarcações das terras do município. Todavia isso não se constitui um caso isolado, ao contrário, é antes fator recorrente na história colonial paulista como atesta Heloísa Liberalli Bellotto (2010) a respeito das diversas demarcações ocorridas nos dezessete anos de existência da Capitania de São Paulo.

Em Mogi das Cruzes contendas de divisas e demarcações de terras seriam estendidas por longos períodos, até meados de 1850, ano em que foi decretado também um alinhamento para a construção de casas; as que estivessem fora da disposição definida seriam demolidas.

Imbuídos do espírito paulista, os mogianos lutaram junto a esses na Guerra dos Emboabas e em outros episódios em que precisassem defender seus patrícios, como ocorreu quando os franceses invadiram o Rio de Janeiro e a Vila de Santos ficou numa posição de risco: lá estavam os mogianos para defendê-la (Grinberg, 1961).

A Vila de Mogi das Cruzes, segundo Ferreira (1935), apesar de seu tamanho diminuto, era agraciada com sua posição geográfica – caminho forçado para o Rio de Janeiro – e recebeu homens de peso em seu solo, personagens ilustres como os viajantes Spix e Martius, Thomas Ender, Auguste de Saint-Hilaire e o príncipe regente D. Pedro⁶, entre outros; homens que souberam apreciar o valor desta terra.

Em 1720, quando ocorre a divisão da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro em duas capitanias distintas (Bellotto, 2010), a Capitania de São Paulo passa a contar com o número de 22 vilas, dentre elas está a Vila de Mogi das Cruzes.

Grinberg (1961) ressalta que a Vila de Mogi das Cruzes enfrentaria alguns problemas a partir do ano de 1722, como a proibição de seus habitantes irem a Cuiabá à procura de ouro, as inúmeras queixas quanto aos altos preços do sal, que se mantiveram impraticáveis por longos períodos, e, ainda, o tratamento despótico aos quais eram submetidos os mogianos nas mãos de alguns de seus ouvidores, dentre eles figura o nome de Godinho Manso – consideráveis reclamações foram formuladas a respeito desse homem.

Um episódio significativo, que segundo Grinberg (1961) poderia ter mudado a conjunção do território de Mogi das Cruzes, foi a descoberta de ouro no Rio Sapucaí (MG) em 1746 pelo mogiano Francisco Martins Lustosa. Todas as providências foram tomadas para a exploração do ouro em nome dos juízes, dos vereadores e do procurador da Câmara e do Senado dessa vila; esse evento assinalaria novamente uma mudança nas divisas de Mogi:

⁶ Grinberg (1961, p. 49) nos informa que o príncipe regente Dom Pedro pernoitou na Vila de Mogi das Cruzes aos 23 de agosto de 1822 com destino a São Paulo, pouco antes da Proclamação da Independência do Brasil; a 10 de setembro passou novamente pela vila, mas já gozando da condição de Primeiro Imperador do Brasil; segundo o historiador, os habitantes mogianos encontravam-se em júbilo, receberam-no com todas as pompas que poderiam oferecer.

Ao longo do Rio Sapucaí (no atual município de Silvanópolis, Minas Gerais), ferem-se sangrentos combates entre paulistas e mineiros, na disputa da posse das descobertas de ouro na região. Os paulistas, comandados por Francisco Martins Lustosa, tabelião em Mogi das Cruzes, empenham nesse assalto mais de duzentos homens (Grinberg, 1961, p. 37).

Essa situação de conflito estendeu-se até o ano de 1749, quando autoridades eclesiásticas e civis mineiras reclamam e tomam para si a posse de Santa Ana do Sapucaí. Com isso, os mogianos perdem o território que haviam anexado a sua extensão geográfica e retornam à demarcação anterior (Ferreira, 1935).

Os habitantes da Vila de Mogi das Cruzes, quando se encontravam, descontentes com determinada situação, tratavam de fazer chegar ao conhecimento dos órgãos competentes suas reclamações. A esse respeito têm-se as inúmeras representações que enviam ao rei de Portugal D. José I e a seus sucessores, relatando a situação de pobreza e miséria na qual viviam os habitantes da vila, ocasionada por conta da arrecadação de impostos a que estavam sendo imputados para a reconstrução de Lisboa após os terremotos de 1755 e, ainda, pela ausência de braços para o cultivo, devido ao grande número de homens que haviam sido enviados para combater os espanhóis em Santos (Grinberg, 1961).

No ano de 1766, após recenseamento realizado, contou-se o número de 2.138 habitantes e 438 casas. Num período de apenas seis anos, a população mais que dobrou seu número de habitantes, registrando 4.351 pessoas. Todavia é curioso perceber que o número de casas não acompanhou essa evolução, sendo apenas 669 no total.

Um fato de grande notabilidade nacional que contou com a colaboração de mogianos foi a Inconfidência Mineira.

A 7 de maio de 1789, avisado de que fora descoberta a conspiração mineira e de que estava sendo perseguido pela polícia, o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, homizia-se na casa de Domingos Fernandes, paulista de Mogi das Cruzes, que reside no Rio de Janeiro, à rua dos Latoeiros, hoje rua Gonçalves Dias. O mogiano, que é solteiro, tem ali uma oficina de ourives e mora nos fundos do estabelecimento (Grinberg, 1961, p. 43).

No entanto, o inconfidente foi delatado e perseguido, preso ainda na casa de Domingos; essa situação para Grinberg (1961) demonstra a participação ativa dos mogianos nos acontecimentos políticos que agitavam o País. Outro mogiano atuante que deve ser lembrado é José Rodrigues dos Santos, que participou ativamente no movimento revolucionário de São Paulo em 1842, ao lado de Feijó e Tobias de Aguiar.

A Vila de Mogi não despertou grande interesse econômico à Coroa (Ferreira, 1935) nem mesmo sofreu grande afluxo populacional como ocorreu em diversas cidades coloniais. Isso se atribui à inexistência – o volume encontrado foi considerado ínfimo – de metais e pedras preciosas em seu solo e mesmo à ausência do pau-brasil. A cultura que predominou em Mogi foi a do algodão e a da aguardente. Sua elevação à cidade ocorreu em 13 de março de 1855.

Embora outros acontecimentos tenham importância na história de Mogi das Cruzes, não será necessário indicá-los, pois o cenário de maior interesse para esta pesquisa concentra-se no período que vai dos anos iniciais de fundação do povoado até o terceiro decênio do século XIX, no qual a religiosidade teve papel fundamental, sobretudo na presença marcante dos terceiros carmelitas.

Os anos delineados anteriormente foram o palco dos acontecimentos religiosos que serão tratados adiante. O estabelecimento da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, com sua trajetória que se funde no desenvolvimento de Mogi das Cruzes, será analisado e possivelmente permitirá compreender a grandiosidade na fatura do templo construído.

Notas sobre a formação de Diamantina

Incerteza, essa é a palavra de ordem para o Arraial do Tijuco da Comarca do Serro Frio; um começo reconstituído pela historiografia, baseado em fatos e em hipóteses, cuja comprovação não existe. Tanto a formação do arraial como a descoberta do primeiro diamante são cingidas por informações imprecisas, contestáveis pela ausência de documentos.

Na visão de Saint-Hilaire (1976), a negligência documental é herança direta dos paulistas, prováveis fundadores da cidade, “[...]paulistas, como os gregos dos tempos heróicos, viviam à cata de aventuras, enfrentavam todos os perigos e guerreavam com valentia, mas não deixavam nada escrito[...]” (Saint-Hilaire, 1976, p.36). Resta, então, realizar estudos fundamentados em pesquisadores locais que procuraram de forma árdua e sincera redescobrir os elementos do passado, para que esse não mais se perca e, assim, os tempos de outrora possam ser revisitados pelos homens do porvir. Também é possível apoiar-se nas notícias dos viajantes, que estiveram na região em meados do século XIX.

A Vila do Príncipe do Serro do Frio foi fundada nos fins do século XVII. Aires da Mata Machado Filho (1980) aponta essa região como o local de onde saíram as primeiras bandeiras que chegariam ao Tijuco.

O crescimento populacional ocorrido na Vila do Príncipe, em virtude do aumento de mineradores e faiscadores buscando ouro na região, tornou evidente a redução nas possibilidades de enriquecimento fácil por meio da exploração do ouro minerado; diante desse cenário, bandeiras foram formadas para buscar metais preciosos em outras direções no sonho de garantir seu quinhão.

A posição adotada por parte dos mineradores, rápida mudança de localidade quando o ouro começava a escassear, foi bastante comum a todo o território brasileiro. Segundo Caio Prado (2000), a “indústria mineradora no Brasil nunca foi além, na verdade, desta aventura passageira que mal tocava um ponto para abandoná-lo em seguida e passar adiante” (Prado Jr., 2000, p. 172).

As minas encontradas pelos faiscadores e mineradores rapidamente se esgotavam, motivando o abandono das regiões. Furtado (1974) indica que esse fator se deve às características das minas brasileiras, cuja exploração “oferecia possibilidades a pessoas de recursos limitados, pois não exploravam grandes minas – como ocorria com a prata no Peru e no México – e sim o metal de aluvião que se encontrava depositado no fundo dos rios” (Furtado, 2007, p. 119).

Das bandeiras que se formaram e saíram do Serro, duas chegaram às imediações do local onde mais tarde seria fundado o Arraial do Tijuco. Uma delas era chefiada por Antônio Soares Ferreira, segundo Machado Filho (1980), porém, não há comprovação documental, visto que há informações de outros nomes ocupando lavras nas imediações do Tijuco que remontam a 1713.

A versão de Felício dos Santos (1976) acerca do descobrimento do Tijuco determina que:

[...] uma bandeira composta de aventureiros portugueses, mamelucos e sertanistas filhos de São Paulo, muitos dos quais talvez saídos do Arraial da Conceição, que se acabava de fundar, apercebidos de instrumentos de mineração, vieram atravessando serras, matas, rios caudalosos, e chegando às bordas do Jequitinhonha, na paragem que hoje tem o nome de Coronel, deram princípio a um pequeno estabelecimento de mineração; [...] Orientados pela vista do Itambé, deixaram o Jequitinhonha, que não puderam passar, e dirigindo-se para o ocidente subiram a grande serra, [...] chegaram à confluência de dois córregos, que posteriormente tiveram os nomes de Piruruca e Rio Grande (Santos, 1976, p. 41-42).

O autor informa que essa primeira leva de aventureiros seguiu o Rio Piruruca acima, por aí estabeleceram-se e descobriram que as margens do rio eram auríferas. As notícias logo se espalharam e outros aventureiros chegaram, assim a população aos poucos vai sendo formada e o pelourinho é fixado com a intenção de fundar um arraial.

Pouco tempo depois do estabelecimento desta pequena povoação, uma outra bandeira de aventureiros, seguindo quase o mesmo roteiro da primeira, chegava aos mesmo ponto de confluência do Rio Grande e do Piruruca. Estando já ocupado o lado esquerdo, seguiram pelo lado direito, Rio Grande acima. [...] Exploraram o terreno e encontraram ouro em abundância, como não havia notícia de haver aparecido em alguma outra parte da capitania. [...] Satisfeita com este rico descoberto, a horda aventureira fez o seu primeiro estabelecimento na margem direita do Tijuco, no lugar a que deram o nome de Burgalhau[...] (Santos, 1976, p. 42-43).

Ambas as povoações eram nascentes e estavam expostas a toda sorte de acontecimentos, no entanto o Tijuco possuía as lavras mais ricas, por isso, aos poucos, os mineiros do Piruruca o foram deixando e passaram ao Tijuco, que, por sua vez, tornou-se mais importante e assim foi fundado o arraial e construída a capela com a invocação de Santo Antônio, escolhido para padroeiro (Santos, 1976).

Tão nebulosa como a história de fundação desse arraial, é também a versão que trata da *descoberta* do primeiro diamante, para a qual não há registro. As hipóteses são bastante distintas, conforme assevera Mata Machado (1980): há uma versão a respeito de um frade, que conhecendo a importância das pedras guarda-as para si para depois regressar a Portugal; outra versão informa que os diamantes eram utilizados como simples pedras na marcação de jogos; há, ainda, indicações de algumas pedras terem sido enviadas à Holanda.

Embora não se saiba ao certo a veracidade dessas informações, a Coroa põe fim a esse enredo, nomeando em meados do ano de 1729 (Machado Filho, 1980) Bernardo da Fonseca Lobo como o descobridor oficial das primeiras pedras do Tijuco; em remuneração a esse serviço, ele foi nomeado tabelião e capitão-mor da Vila do Príncipe.

Diante das boas-novas a Corte portuguesa em Lisboa se regozijou, foram realizadas inúmeras festas para comemorar o descoberto, a sociedade portuguesa teve verdadeiro júbilo com a exploração da colônia americana e com as possibilidades de riqueza que se descortinavam na América. O Arraial do Tijuco tornou-se muito popular em Lisboa, as notícias de riqueza fácil e abundante

propagaram-se entre os portugueses. Com isso, Furtado (1974) indica que muitos vieram instalar-se na região, mas nem sempre lograram seu intento.

A visão do paraíso terreno estava formada, motivada pela cobiça e pela ideia da fortuna que o Tijuco poderia granjear aos cofres Reais. A Coroa, atenta a toda essa agitação, criou mecanismos para garantir a extração absoluta das pedras, ainda que para esse fim fosse necessário impor a barbárie e a crueldade a qualquer custo.

Para Santos (1976), após essa descoberta, os habitantes do Tijuco não reconheceriam nem mesmo no interior de sua morada o sentido da palavra segurança. O Arraial do Tijuco foi isolado das demais regiões, a estrutura do poder perpetrada criou uma colônia dentro de outra, as pedras, que antes poderiam servir como fonte de riqueza e felicidade aos homens, significaram na realidade sua perdição e símbolo de ruína.

Foram implantados, segundo Caio Prado (2000), diversos sistemas de tributação que se alternavam conforme os rendimentos que resultassem, dentre eles o da livre extração com o pagamento do quinto, aviltando a população mais pobre, deixando-a em estado de miséria, anos de desespero e isolamento; ao simples garimpeiro estava reservado o degredo, o confisco de seus bens e ainda o despejo do povoamento.

Sucessivamente à livre extração, a partir de 1740, foram utilizados outros sistemas na tentativa de coibir o contrabando das pedras e assegurar maior lucro para a Coroa, como a “extração por concessão privilegiada e contrato, daquele ano até 1771; finalmente, a **Real Extração**, isto é, empreendida diretamente e por conta própria pela Coroa, daí por diante” (Prado Jr., 2000, p. 181).

Há relatos de viajantes a esse respeito, que perceberam o isolamento ao qual o Tijuco havia sido limitado “a uma administração particular, fechado não somente ao estrangeiro, mas ainda aos nacionais, o Distrito dos Diamantes forma como que um estado à parte, no meio do vasto Império do Brasil” (Saint-Hilaire, 1974, p. 13). Ou na versão de John Mawe: “e fez do Serro do Frio um distrito a parte, submetido a leis e regulamentos especiais.[...] Sob o atual sistema, o Tijuco deve manter-se a si mesmo, e possuir o menor intercâmbio possível com outros lugares”(Mawe, 1978, p.169-176).

O sistema de distribuição de lavras para a mineração do ouro foi cancelado quando ocorreu a descoberta dos diamantes, sendo todas impedidas e fiscalizadas, até sua exaustão, quando essas retornam à exploração dos faiscadores.

Júnia Ferreira Furtado (1996) opõe-se à visão de pobreza e miséria do Tijuco, esclarecendo que em diversos momentos as opiniões são bastante divergentes, e que não se pode adotar somente um posicionamento.

Estas visões se confundem e para reconstruir a sociedade diamantina do período é necessário que se leve em consideração o povoamento da região e sua evolução durante o período da real extração, comparando-os com os da Comarca e da Capitania, além dos dados referentes à produção de diamantes e à economia da região. O fato é que o próprio crescimento constante da população, da produção de diamantes e o dinamismo da economia local demonstravam que a Administração Diamantina não trazia nem a decadência nem o despovoamento. Ao contrário, a população soube se reorganizar neste novo sistema, encontrando sua sobrevivência e até mesmo o próprio enriquecimento (Furtado, 1996, p. 44).

Caio Prado (2000) informa que em 1734 foi criada a Intendência dos Diamantes, no intuito de facilitar a fiscalização e controlar o comércio das pedras o que, até então, era realizado pelo Ouvidor-Geral da Vila do Príncipe. Esse, por não residir no arraial, tinha sua presença inúmeras vezes requisitada (Santos, 1976). Era a ele que cabia a abertura de devassas, a instauração de processos, as visitas e vistorias aos povoados vizinhos.

Mesmo diante das medidas adotadas, o comércio ilícito dos diamantes continuava; sendo assim, foi reconhecida a necessidade da criação de uma administração especial no Tijuco. Com isso, teve início a Intendência dos Diamantes. Ainda no mesmo ano, para evitar conflitos e confusões a respeito das lavras auríferas e de seus limites, foi realizada a demarcação das terras diamantinas (Fig. 3), como se observa no mapa⁷. “Nesta área ninguém podia estabelecer-se, nem ao menos penetrar ou sair sem autorização especial do Intendente” (Prado Jr., 2000, 181).



Fig. 3 Mapa de demarcação da terra que produz diamantes. Fonte: Centro de Referência em Cartografia Histórica / IGC –UFMG.

⁷ Apresenta uma extensa nota explicativa, ao lado esquerdo do mapa, registrada a seguir: "A Villa do Príncipe, Capital da Comarca do Serro do Frio, se fundou em 1714 no sítio das Lavras Velhas, descoberto por Lucas de Freitas. Ao Arraial do Tijuco deu nome Jeromimo Correa, natural da Bahia, em 1713. O Arraial do Milho Verde descobriu Manuel Rodrigues Milho Verde, natural da Província do Minho, em 1713. O Arraial de São Gonçalo descobriu Domingos Barboza, natural do Minho donde fundou huã Ermida a este Santo em 1729. Tomou nome o Arraial do Rio Manço da mansidão com q'pello meyo d'elle corre o tal Rio, e d'elle foi o primeiro povoador Jozé de Godoy Passo Paulista em 1719. Descobriu Kaeté Mey [Caetémirim] Antônio Rapozo Paulista em 1714. Foy o 1o Situador do Arraial do Hynhah [Inhaí] e quem lhe deu o nome o Tapuyo Thome Ribeiro em 1716. De hua viuva chamada F(rancisca) de Gouvea n[atur]al, de Portugal houve nome e principio o Arraial de Gouvea em 1715. A povoação do Rio Parahuna foi principiada em 1713 por João Borges Delgado."

No ano de 1740 o Governador da Capitania de Minas e o Intendente dos Diamantes optaram pelo sistema de *Contratos*⁸ (Costa, 2011) para a exploração das lavras diamantinas, foram seis contratos ao todo. Estes contratadores “arrematavam o direito de minerar diamantes e de cobrar impostos, ficando vedada a qualquer outra pessoa a possibilidade de manter lavras ou garimpos nas terras da Demarcação” (Costa, 2011, p. 113).

Os contratadores foram: João Fernandes de Oliveira em sociedade com Francisco Ferreira da Silva (arrematantes do primeiro e segundo contratos); Felizberto Caldeira Brant associado em particular aos seus irmãos Sebastião, Joaquim e Conrado (arrematantes do terceiro contrato); João Fernandes de Oliveira (arrematante do quarto contrato); João Fernandes de Oliveira, Antônio dos Santos Pinto e Domingos de Bastos Viana (arrematantes do quinto contrato); e, por fim, João Fernandes de Oliveira em sociedade com seu filho de mesmo nome (arrematantes do último contrato).

Após anos de exploração, os contratos foram interrompidos para dar lugar à *Real Extração*. Esse novo sistema tentaria pôr fim a todas as práticas do tráfico das pedras, realizado por vezes com conhecimento dos contratadores, que faziam vista grossa quando era de seu interesse o comércio ilícito das pedras; eles souberam fazer verdadeira fortuna com a extração diamantífera.

O período da *Real Extração* seria para o povo tijuquense ainda mais brutal do que se praticara até então⁹, suprimindo a figura do Contratador deram poderes amplos ao Intendente dos Diamantes, e, posteriormente, todas as leis, decretos e bandos foram reunidos num só documento. Esse material compilado deu origem ao *Regimento Diamantino*¹⁰, utilizado para governar a Demarcação Diamantina a partir do ano de 1772 até meados de 1832 (quando é definitivamente abolido).

Com o advento do Regimento Diamantino foi criada uma Junta Administrativa, formada pelo Intendente, três Caixas e um Fiscal. O Intendente foi uma figura controversa, amado ou odiado pelo povo tijuquense; amado ao abrandar a aplicação

⁸ Sobre o sistema dos *Contratos* em Diamantina, ver Machado Filho (1980, p. 52-58).

⁹ Furtado (1996) é contrária à posição de dureza imposta pelo período da *Real Extração*, informando que o *Regimento* pouco trouxe de novo, já que a “maioria de seus parágrafos já estava em vigor, sendo que muitos deles se aplicavam também a regiões exclusivamente auríferas”(Furtado, 1996, p. 76).

¹⁰ O Regimento Diamantino, mais conhecido como *Livro da Capa Verde*, foi a compilação de todas as leis e decretos impostos ao Arraial do Tijuco, que reunidos num único documento formavam o *Regimento*. A edição impressa enviada ao Tijuco possuía a capa em tecido verde *marroquin*, daí seu nome mais usual. Sobre o tema do Regimento Diamantino, ver Furtado (1996).

do Regimento, odiado quando cumpria rigidamente suas normas, ocasionando a ruína de famílias inteiras. Foram anos de perseguição, enchendo os cofres portugueses que, por sua vez, enriqueciam a Inglaterra, França e Holanda, ficando em estado de pobreza tanto quanto o povo que oprimia.

A abundância excessiva na extração dos diamantes em determinados períodos ocasionou inchaços no mercado europeu, resultando na drástica redução do valor das peças. Nessas condições a *Real Extração* era ainda mais coercitiva:

[...] a diretoria de Lisboa mandou que a Extração diminuísse os serviços e resumisse suas despesas. A grande abundância de diamantes extraídos pelo Desembargador João Fernandes de Oliveira, durante o último Contrato, havia enfartado na Europa o mercado deste gênero e fizera baixar, consideravelmente, o seu preço (Santos, 1976, p.140).

Os diamantes brasileiros amargaram uma crescente desvalorização, desqualificados em relação a sua qualidade. No entanto, ficou comprovada a estratégia de desvalorização das pedras preciosas intentadas por alguns países. Como medida, a Coroa passa a enviar os diamantes às Índias, e por lá espalha-os pelo comércio europeu, obtendo maior lucratividade. Contudo, os diamantes eram vendidos por Portugal a preços muito abaixo dos que seriam praticados por seus compradores.

O território mineiro foi banhado com riquezas, mas a fascinação pelo brilho do ouro resvalaria até na Igreja, resultando na proibição do ingresso de padres e religiosos regulares em todo o território de Minas Gerais, garantindo, desse modo, maior controle na extração dos metais e pedras preciosas e o incremento nos lucros obtidos pela Coroa. “Viu-se que o sistema de administração introduzido no Distrito dos Diamantes, tinha por fim assegurar ao Rei a posse exclusiva dessas preciosas pedras” (Saint-Hilaire, 1974, p.19).

Diamantina foi isolada de sua Comarca (Serro Frio) e o Governador da Capitania de Minas não tinha poder nessa região:

[...] por justo e humano que fosse um Governador, a influência benéfica de seu governo não chegava e nem podia chegar ao Distrito Diamantino. Éramos regidos com leis particulares, debaixo do mando de autoridades especiais, como uma colônia isolada, segregada do resto do Brasil (Santos, 1976, p.61).

O absolutismo grassava no Tijuco sob a figura do Contratador, submetido à Comarca do Serro, e sob a figura do Intendente; esse, governador absoluto do Tijuco, somente obedecia a ordens vindas diretamente de El-Rey, não submetendo-

se a nada e a ninguém mais, era soberano no Tijuco. Contudo, o desembargador brasileiro Manuel Ferreira da Câmara Bethencourt Aguiar e Sá, um dos últimos Intendentes a governar o Tijuco. Seu governo, que durou aproximadamente 15 foi benquisto por ilustres viajantes que estiveram na região no século XIX, como Saint-Hilaire (1974) que sobre seu caráter declara:

Câmara distribuía justiça de maneira paternal, sem deixar que nenhum processo se arrastasse morosamente, sempre que lhe era possível, afastando vãs formalidades e procurando conciliar as partes e diminuir-lhes as despesas. Vivia no meio dos empregados e dos principais habitantes do Tijuco, como se fossem seus iguais. O povo o amava e, como a sua condição não desse lugar a que lhe invejassem o cargo e a linhagem, eram todos acordes em lhe fazer o elogio (Saint-Hilaire, 1974, p. 33).

Por empreender administração das mais honestas e justas que se verificou, Câmara era também estimado por grande parte dos habitantes.

O Distrito Diamantino foi elevado à cidade no ano de 1830, quando passou a chamar-se somente Diamantina, como atualmente se vê. Conta-se na localidade desde a visita de John Mawe (1978), em 1809, um total de sete igrejas, construídas por Irmandades e Ordens Terceiras.

Os visitantes ilustres que Diamantina recebeu nos anos iniciais do século XIX como John Mawe (1978) e Auguste de Saint-Hilaire (1974), entre outros, ficaram encantados com a beleza da cidade e foram registrando ao longo dos dias de sua estada diversos pormenores, como os costumes, fatos relacionados à educação, ao vestuário e a tudo que atraísse o olhar, inclusive relatos sobre as construções religiosas.

As igrejas diamantinenses tratadas em capítulo posterior a este, por serem essenciais na compreensão deste estudo, são: a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, a Igreja do Senhor do Bonfim, e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis.

Conforme o número apresentado por Mawe (1978), falta um templo dentre os mencionados acima: a Igreja Matriz de Santo Antônio. Contudo, ela não fará parte do estudo realizado, por não ser a construção original dos tempos iniciais do Tijuco. Trata-se na realidade de uma construção bastante recente, que foge à proposta do trabalho.

Dentre as igrejas acima referidas, há, ainda, outras que constituem esta pesquisa: as igrejas do Serro. A cidade do Serro, conforme se pôde atestar nestas notas, tem sua história muito vinculada aos acontecimentos que ocorreram em Diamantina no período colonial, e embora não seja traçada sua gênese de formação, suas igrejas também serão delineadas no capítulo posterior, por pertencerem a mesma tipologia pictórica. Portanto, interessa dizer que as igrejas coloniais do Serro fizeram parte das análises e comparações deste estudo.

As igrejas coloniais pertencentes ao Tijuco constituem importante Patrimônio Histórico e Artístico, reconhecido pelo IPHAN, e integram, de acordo com Costa (2011), desde o ano de 1999, a Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO.

Os diamantes foram tristeza de muitos e alegria de poucos, no entanto, é a esse descoberto e ao lucro dele obtido que se deve a construção das igrejas barrocas diamantinenses, pequeninas pedras preciosas incrustadas na montanha.

As Ordens Religiosas: poder, ostentação e secularização

Antes mesmo das aspirações e da revolta de Martinho Lutero¹¹ teve início a Reforma¹² da Igreja Católica, processo pelo qual a Igreja passou e saiu, após todos os revezes sofridos, ainda mais forte, aliando-se ao Estado.

A Igreja nesse período caótico e turbulento, no qual a corrupção era crescente, deveria passar por uma limpeza para regressar à antiga e verdadeira doutrina e em muitos pontos da Europa ocorreu o retorno às fontes bíblicas e uma renovação do rigor religioso. Embora somente com o Concílio de Trento (1540-1563) e após sua extensa duração, é que se confirmaria o papel da Igreja na Contrarreforma¹³. Buscando retroceder aos princípios da Bíblia, tentando extirpar do

¹¹ Martinho Lutero fora um dos religiosos católicos que se empenharam no resgate do catolicismo, buscando expurgar toda a corrupção e os erros cometidos no seio da Igreja Católica, contudo, não conseguiu seu intento e tornou-se, conseqüentemente, um dos homens mais importantes para o desenvolvimento do *protestantismo* (Chadwick, 2007).

¹² As inúmeras *Reformas* pelas quais passou a Igreja Católica antes da reunião do Concílio de Trento procuravam uma renovação católica mediante o retorno às fontes bíblicas, porém sem nenhum sucesso (Chadwick, 2007).

¹³ Dias (2000) nos esclarece que “A Reforma Tridentina do século XVI combate a heresia protestante e se encarrega de uma missão evangelizadora que reafirma o culto dos santos, os ritos, os sacramentos e o uso da arte como veículo das mensagens eclesiais e propaganda da fé. Esta reforma deu o tom do desenvolvimento da arte durante o Antigo Regime e exigiu algumas observações dos artistas em relação as suas obras. [...] O Concílio de Trento promoveu uma grande

papado a corrupção e os abusos do clero, até mesmo as ordens religiosas foram atacadas, para que se promovesse a abolição de muitas delas:

As ordens religiosas deviam estar sob controle episcopal, pregando só com permissão do bispo, sujeitas à sua visita canônica. [...] Trento deu aos bispos o controle das confrarias, até dirigidas por leigos ou as que gozavam de isenções de qualquer tipo. Por essa razão, muitos prelados tentaram suprimir muitas confrarias independentes, substituindo-as por irmandades paroquiais, sob controle do clero (Chadwick, 2007, p.106).

Surge no seio das disputas reformistas uma nova ordem: a Companhia de Jesus, que por meio da obstinação de Inácio de Loyola, seu fundador, seria capaz de promover a verdadeira Reforma. Isso embora as decisões fossem contrárias e as ordens religiosas estivessem sendo suprimidas. Esse episódio teria papel importantíssimo para a consolidação do Concílio Tridentino. Assim, a ordem foi aprovada em 1540:

Era uma ordem nada convencional, cujos membros não usavam hábito, não cantavam os ofícios comuns e cuja regra era muito flexível em tudo, menos na obediência ao geral e ao papa. Suas principais preocupações eram a missão na Europa protestante e no mundo pagão, a educação da juventude e a instrução religiosa dos pobres. Sua formação era rigorosa e muito prolongada, e as duas primeiras gerações de jesuítas incluem alguns dos homens mais dotados do século (Chadwick, 2007, p.107).

No Brasil, a Companhia de Jesus foi instrumento fundamental no período colonial, além de seus membros realizarem a cristianização dos pagãos, “(...) os aldeamentos jesuítas tiveram um papel primordial como núcleos estratégicos de defesa do espaço colonial contra as “nações” indígenas hostis e as invasões estrangeiras, tendo os jesuítas uma ação efetiva nessas campanhas militares” (Brandão, s/d, p.157).

Robert Smith indica que suas atividades foram ainda mais diversificadas,

[...] desenvolveram um triplo papel na colônia. Os primeiros sacerdotes [...] dedicaram-se logo à conversão dos índios. Com este propósito, fundaram vilas chamadas ‘aldeias de índios’[...]. Como a educação era parte essencial da conversão dos índios, os jesuítas tornaram-se os primeiros professores do Brasil colonial. Cedo ampliaram esta tarefa incluindo a segunda de suas grandes responsabilidades: educação dos filhos dos colonizadores portugueses e das famílias negras e mulatas. [...] A terceira obrigação assumida pelos jesuítas era a preparação de jovens para o sacerdócio (Smith, 1998, p. 10).

O intuito inicial das ordens religiosas e, sobretudo da Companhia de Jesus, apesar das dificuldades, era principalmente a evangelização e a conversão dos

indígenas. Os jesuítas foram os primeiros missionários enviados aos indígenas. Sua ação era enérgica e, mesmo não conseguindo atingir a todos e proteger aos índios como tanto se empenharam por fazer, “se aplicaram de forma sistemática e infatigável em sua solução, assentando e concentrando os índios em aldeias” (Bury, 1991, p. 43).

A medida adotada pelos jesuítas no assentamento das populações indígenas teria efeitos desastrosos sobre essas populações, pois a transformação de nômades em homens sedentários acarretaria para os indígenas uma série de transtornos, tornando-os presas fáceis para índios selvagens que viviam pelas florestas, dizimando parte das populações por conta da mistura dos costumes e das raças, trazendo doenças do homem branco e ocasionando epidemias em grande escala.

Para John Bury (1991) esse era um preço pelo qual os jesuítas estavam cômicos do pagamento, a “preservação da liberdade dos índios, seu ajustamento ao novo modo de vida e o aumento gradual de sua resistência a novas doenças foram algumas das pesadas responsabilidades assumidas pelos jesuítas no início do período colonial” (Bury, 1991, p. 43).

No entanto, a crescente animosidade entre jesuítas e paulistas, homens que dependiam fortemente da mão de obra indígena, e as inúmeras disputas travadas entre eles culminaram, em 1759, na expulsão dos jesuítas do território brasileiro. As consequências dessa decisão afetariam diretamente o sistema educacional que levaria anos para restabelecer-se.

As demais ordens religiosas não aderiram aos mesmos ideais dos inicianos em relação aos indígenas por não se oporem a sua escravidão, consequentemente não representavam ameaça aos paulistas.

Essas ordens começaram a estabelecer-se no Brasil somente trinta anos depois dos jesuítas, quando a colonização já estava em marcha concreta, povoações haviam aumentado e tinha início um trabalho mais espiritual do que civilizatório. Boschi (1998) salienta que, além da ação evangelizadora, as ordens religiosas tiveram um importante papel como “agentes de defesa das fronteiras”.

Boschi (1998) analisa as diferentes fases de implantação da religiosidade no Brasil, distinguindo-as em momentos diferentes, com intenções diversas, assim temos:

1. O primeiro momento, que se prolongou até a expulsão dos jesuítas (1759), caracterizado pela consolidação e pela expansão de praticamente todas as ordens religiosas.
2. Posterior à expulsão dos jesuítas, com duração de aproximadamente duas décadas, esse é o período no qual se observa ainda uma fecundidade nos trabalhos evangelizadores.
3. Por fim, um período de crise que atinge o clero regular, no qual se projetou uma propagação dos eclesiásticos seculares.

Nesse quadro de projeções e incertezas dos papéis das diversas ordens religiosas, no qual algumas perdem espaço enquanto outras se projetam, não se deve crer que o Estado pretendia combater as ordens religiosas. Na realidade, era “a vontade e a determinação políticas do Estado de incorporar e integrar aquelas instituições no projeto colonizador concebido por Lisboa para a América portuguesa” (Boschi, 1998, p. 294).

Foram essas ordens e associações laicas, que, ao se propagar pelo território mineiro propiciaram a construção das inúmeras igrejas barrocas que se espalharam por toda a vastidão territorial. São as pinturas existentes nos forros dessas construções, fruto do contexto da contrarreforma, no qual o cristão era persuadido por meio da representação dos valores difundidos pelos santos e mártires da iconografia católica.

Aracy Amaral, ao tratar das construções religiosas de Diamantina, evidencia um aspecto que é comum também à Igreja do Carmo de Mogi das Cruzes:

[...] o caráter desprovido de pretensão, por sua ligação com a terra agreste em que se implantam. Fascinaram-nos as construções tão singelas quanto sábias pela utilização dos recursos locais, pela graciosidade de seus interiores, plenos de belíssimo resultado plástico na gentileza de suas proporções; assim como pela presença da escala do ‘pequeno’ tão tipicamente portuguesa e vigente no Brasil[...] (Amaral, 1993/1996, p. 280).

O espaço geográfico, que se impõe entre o meio-norte mineiro e Mogi das Cruzes, não impediu que suas construções coloniais tivessem pontos em comum e pudessem ser alvo de comparações estilísticas. Sendo assim, faz-se necessário compreender como ocorreu a penetração dessas ordens nas diferentes localidades estudadas, para que seja possível perceber as diferenças e semelhanças operadas no panorama artístico.

Ordens Primeira e Terceira: chegada a São Paulo e a Mogi das Cruzes

O Padroado Real e o Beneplácito Régio¹⁴ garantiram à Coroa Portuguesa inúmeros benefícios em relação ao poder eclesiástico, duas estruturas que, unidas, são sinônimo de manutenção do poder e da ordem. Igreja e Estado constituíam assim um corpo forte e hierárquico; no entanto, o Estado era quem detinha os mecanismos para a manutenção desse poder por meio do Padroado Real, em “resumo o padroado consistiu praticamente no controle das nomeações das autoridades eclesiásticas pelo Estado e na direção, por parte deste, das finanças da Igreja” (Lacombe, 1985, p. 57).

Cabia à Coroa a nomeação dos bispos. Esses religiosos acabavam por exercer maior poder político, voltando-se menos à evangelização tornavam-se funcionários régios, “a Igreja em Portugal foi importante aliada do Estado, atuando como braço do poder secular, impondo a supremacia do poder civil” (Boschi, 1986, p. 42). Esse modelo de religiosidade superficial foi implantado no Brasil e utilizado como aparelho burocrático, reduzindo o Estado eclesiástico em proveito do Estado civil e político, contrário aos rigores impostos pela Santa Sé na Contrarreforma.

Segundo Julita Scarano (1978), o encargo na cobrança dos dízimos ficou a cargo do Erário Régio, assim como a destinação ao uso desses valores seria responsabilidade do Estado. Logo, a Coroa ganhava e restringia mais uma vez o poder da Igreja por conta dos recebimentos, pois tomava a seu cargo a construção das igrejas (matrizes) e o pagamento das cômputas aos eclesiásticos, bem como a manutenção da vida religiosa na colônia.

Dentro da estrutura criada pela Coroa, a Santa Sé tinha um poder de ação muito restrito. Esse quadro destaca aspectos do absolutismo monárquico, aliás, o regime do Padroado reforça o poderio do absolutismo que é transplantado ao Novo Mundo, porém torna a estrutura confusa, uma vez que confunde os limites do poderio eclesiástico e civil, sobretudo pela sujeição da sociedade ao poder real. Conforme analisa Dias (2000), com a manutenção do “bem comum”, a sociedade deveria ser constituída como um corpo único e sadio (Dias, 2000), no qual a figura

¹⁴ Sobre o Padroado Real e o Beneplácito Régio, ver Boschi (1986, capítulo *Religião e Igrejas sob o Estado Absolutista Português*).

do rei estaria no topo da hierarquia, assim a sociedade em geral deveria ser “governada”, pois funcionando harmonicamente alcançaria a ordenação social:

[...] o absolutismo guardaria aos reis a figura de deuses terrenos que zelariam pela vida de seus súditos. Em virtude disso, deveriam zelar também pela própria vida religiosa de seu reino, não dependendo do papa como intermediário para o contato com o sagrado. Como seu poder derivava da livre vontade de Deus, assim deveriam reinar como representantes diretos da própria divindade (Dias, 2000, p. 12).

Essa visão justificava o direito ao Padroado, que é transplantado às novas terras por direito divino, não apenas interesse político, justificando também a sustentação da escravidão como desigualdade natural.

À Igreja cabia cumprir seu papel na instauração das normas e valores religiosos, e ainda auxiliar na manutenção do controle real por meio dos registros de nascimentos, óbitos e matrimônios dos indivíduos. Não tendo os religiosos força para movimentarem-se sem o consentimento real, serviam-no como melhor aproovesse na qualidade de funcionário do Estado, os registros teriam importância fundamental na condição de preciosos instrumentos para exercício do poder.

As formas de controle encontradas pelo Estado eram inúmeras, segundo Silva (2000), dos objetivos averiguados nos locais era possível concluir “a situação dos bens e dos rendimentos eclesiásticos, assim como tomar conhecimento da vida espiritual dos párocos e dos fiéis por meio de denúncias efetuadas pela população” (Silva, 2009, p. 120). Conforme analisa Costa (2011):

Fica patente a indissociabilidade entre o Estado e a religião no ordenamento da sociedade e dos núcleos que surgiram com a mineração, formando espaços simbólicos do absolutismo português, consciente da importância social dos signos faustosos e da demonstração da opulência, onde a determinação da estética de ostentação configura-se como arma de persuasão (Costa, 2011, p. 142).

O Clero Secular seria definido com base no direito do Padroado, assim como a ereção dos bispados ficaria a cargo do Estado. O primeiro bispado no Brasil foi fundado na Bahia, o bispado de Salvador da Capitania de Todos os Santos, no ano de 1554. Ele seria responsável por toda a colônia até que outros fossem criados. No ano de 1676 ocorreria sua elevação à Arquidiocese e o Bispo passaria a Arcebispo, e no caso competente ao Brasil, tornando-se o Metropolitano da Província Eclesiástica Brasileira (Lacombe, 1985).

Após a criação do bispado em Salvador seguiu-se a criação de dioceses pelo País e seus bispos escolhidos por El-Rey. Foram fundadas as dioceses de São

Sebastião no Rio de Janeiro e de Olinda na Bahia, ambas no ano de 1676; o bispado do Maranhão em 1677 e o de Belém do Pará no ano de 1719; as dioceses de São Paulo e Mariana em 1745; e ainda algumas prelazias¹⁵ como: Rio de Janeiro em 1575, Pernambuco em 1614, Goiás e Mato Grosso em 1745, que anos depois passariam à condição de dioceses.

No período do terceiro bispo da Bahia, Dom Antônio Barreiros, teve início a permanência dos franciscanos e beneditinos no Brasil. Os bispos normalmente eram seculares, mas desde os primórdios da colonização contamos com a presença dos regulares e observa-se que a “ação missionária teria sido impossível se não tivesse havido largo e extraordinário desenvolvimento do clero regular [...]”¹⁶(Lacombe,1985, p.70). A introdução das ordens religiosas no território ocorreu de modo similar, ainda que em regiões mais afastadas do litoral esse processo tenha sido mais vagaroso. A partir do momento em que as ordens adentram no território, elas se expandem e vão fixando-se em regiões distintas, abrangendo grande parte da colônia realizam sua missão evangelizadora e contribuem na manutenção do poder.

Nesse cenário, de evangelização e de expansão territorial, circulam as primeiras ordens religiosas, são os inacianos que primeiramente ingressam no território com sua missão evangelizadora e pedagógica. No ano de 1549 (Smith, 1998), na embarcação que trazia ao Brasil Tomé de Souza para ocupar o novo cargo de Governador Geral, vinham também seis jesuítas chefiados pelo padre Manuel da Nóbrega.

Respectivamente após a Companhia de Jesus, Lacombe (1985) identifica a presença dos carmelitas em 1581, dos franciscanos em 1585, dos beneditinos em 1592 e tantas outras. Enumerar ou ambicionar estabelecer todas as ordens religiosas regulares que adentraram ao território não cabe a este trabalho; no entanto, justifica-se a menção acima de algumas ordens religiosas, por terem essas

¹⁵ Prelazia é uma circunscrição eclesiástica que conforme sua importância seria elevada à condição de Bispado. Como exemplo, podemos citar o Rio de Janeiro, que era prelazia em 1575 e tornou-se diocese em 1676. Sobre a estrutura da Igreja Católica no Brasil, ver Lacombe (1985, p. 51-75).

¹⁶ O Clero Regular é composto por religiosos que vivem conforme uma regra, baseada em três votos, são eles: obediência, castidade e pobreza, além de outras regras específicas a cada instituição, porém com privilégios concedidos e normatizados pela Santa Sé, ao contrário do Clero Secular, que é formado pelos homens que vivem no século, estão obrigatoriamente ligados a uma diocese ou, a rigor, à Santa Sé. Portanto o clero regular participa na ação comum da Igreja, assegurando o culto mais diretamente, levando-o a todas as frentes, por não estar tão fortemente vinculado e hierarquizado como os seculares. Deste modo, o clero regular são as ordens religiosas, chamadas de ordens primeiras. Sobre a hierarquia eclesiástica, ver Pacaut (1966, p. 07-72).

efetivamente consolidado-se no País e pela forte atuação no desenvolvimento religioso e na cultura nacional como se pode observar a seguir.

A formação das regiões ora analisadas se faz a partir da cidade de São Paulo, ou antes, São Vicente, porta de entrada da Companhia de Jesus. Os incansáveis jesuítas adentram em sua missão aos sertões e fixam-se na atual cidade de São Paulo e aí fundam, em 1554, o 3º colégio jesuítico do Brasil, sob o comando do padre José de Anchieta. É também partindo dessa vila que será possível analisar a chegada das ordens regulares e dos terceiros na cidade e, conseqüentemente, sua expansão pelos territórios descobertos pelos paulistas.

A respeito da Companhia de Jesus e sua ação na constituição do território que originaria a Vila de São Paulo de Piratininga, Silva (2009) ressalta que foram os seus membros que se embrenharam pelas matas e fundaram ali a primeira construção que se tem registro, o colégio dos frades inacianos. Nesse ínterim outras cidades, como Santos e Itanhaém, estavam em desenvolvimento, todas ainda na região litorânea.

O primeiro secular que desembarcou na Vila de São Vicente a convite de Martim Afonso de Souza foi o padre Gonçalo Monteiro em 1530, que fundou a Igreja Matriz sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção (Camargo, 1952). Quando Martim Afonso regressou a Portugal ele deixou a cargo do padre Gonçalo Monteiro a administração civil de São Vicente, acarretando um conflito entre a função eclesiástica e civil; a alternativa a essa situação foi a nomeação por alvará para a vinda de um vigário e quatro capelães a São Vicente. Então, em 1535, assumiu o vigário Simão de Lucena, e Gonçalo Monteiro se responsabilizou somente pela administração civil.

Faz-se necessário, portanto, ressaltar que mesmo antes da ação dos jesuítas no território brasileiro o desenvolvimento da religião estava em curso, pois discute-se que antes da chegada dos jesuítas não havia cristandade, algo rebatido pelo Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo em suas pesquisas sobre o assunto:

Não é verdade dizer que antes da vinda dos Padres da Companhia de Jesus não havia cristandade nem quem pregasse o Evangelho no Brasil [...] Desde 1532 havia cristãos e padres seculares em São Vicente, em 1538 religiosos franciscanos, Lâgoa dos Patos, em Santa Catarina (Camargo, 1952, p. 27).

Observa-se que, conforme as embarcações vinham ao Brasil, também chegavam religiosos das diversas ordens regulares para fixarem-se no território e cumprirem sua missão. O trabalho desses missionários era alcançar onde a obra de evangelização dos clérigos seculares não havia penetrado. Nessa direção, os jesuítas adentram os sertões e no ano de 1554 realizam a missa e a formação inicial do povoado de São Paulo.

Smith (1998) aponta que as construções que haviam sido erguidas pelos jesuítas, após sua expulsão do território, entraram em declínio e muitas se perderam em definitivo. Contudo, observa que:

[...] apesar de serem mais conservadores que seus rivais na conquista das almas, os franciscanos e carmelitas, e apesar de permanecerem fiéis até quase o fim dos princípios do estilo da Contra-Reforma, que haviam trazido de Portugal para a América, a influência dos jesuítas foi tão profunda que até recentemente toda a arte colonial era chamada de arte jesuítica (Smith, 1998, p. 10).

No ano de 1589, indica Elizabeth Gonçalves Marques (1952), houve a chegada a Santos dos primeiros carmelitas, liderados pelo Comissário da Ordem, frei Pedro Viana, nomeado comissário de todos os carmelitas que se achassem no Brasil e de todos os demais que chegassem.

Em 1609 (Camargo, 1952), na companhia do novo governador, Diogo de Menezes, temos registrada a presença dos beneditinos: frei Mateus da Assunção, frei Antônio da Assunção e frei Bento da Purificação. Porém, antes mesmo da chegada desses, registra-se desde 1598 que já havia estado por estas terras outro monge beneditino, frei Mauro Teixeira, que construiu a ermida de São Bento, posteriormente demolida para dar lugar ao atual convento e mosteiro de São Bento. Contudo torna-se mais intensa a obra de São Bento com a chegada dos demais freis, em 1609.

Relatos coligidos por Camargo (1952) indicam que, no ano de 1616, esteve em São Paulo um frei dominicano. Porém, o estabelecimento dos dominicanos na atual São Paulo levaria mais de 200 anos para concretizar-se. Em meados de 1579 é fundada a Capela de Nossa Senhora da Luz, na qual se registra a presença dos franciscanos, que aí se hospedaram. Mas sua fixação efetiva é averbada na vila em 1640, ao redor da ermida de Santo Antônio.

Inicialmente só as Vilas de São Vicente e de Santos tiveram vigários; a Vila de São Paulo passaria a ter vigário próprio somente em finais do século XVI, conseguindo a partir daí reunir a população para a construção da igreja matriz.

Lacombe (1985) analisa que a criação do Bispado da Bahia, em 1554, foi de grande utilidade, sobretudo para a organização eclesiástica do Brasil. Por volta do ano de 1618 o Clero Secular de São Paulo era composto por aproximadamente cinco religiosos.

No Brasil, a Coroa não desejava o estabelecimento de conventos femininos, pois as mulheres deveriam casar-se e ter filhos, contribuindo para o aumento da população. Somente poderiam ser fundados recolhimentos, assim por volta do ano de 1700 se conseguiu edificar o recolhimento de Santa Tereza em São Paulo, que funcionaria para acomodar a nobreza da vila: os mais abastados da população, conforme Silva (2009), enxergavam a clausura de suas filhas como sinal de prestígio social.

Para Boschi (1998),

[...] os conventos e recolhimentos funcionavam como locais de exclusão do convívio social de adolescentes e mulheres desobedientes, infiéis ou que deveriam ser definitiva ou temporariamente afastadas das tentações do século. Naturalmente que, embora não atingissem níveis elevados de zelo religioso, nesses estabelecimentos devotas e penitentes dedicavam-se a exercícios espirituais e a orações (Boschi, 1998, p. 305).

Logo, pode-se concluir que instituições desse tipo pouco ou nada tenham contribuído para consolidar a arte colonial, sobretudo por ser quase nulo o número de casas de religiosas na América Portuguesa.

Quanto ao desenvolvimento das confrarias, pode-se mencionar, sem porém ater-se com maior profundidade ao assunto, a existência de inúmeras associações; mas elas não foram representativas em São Paulo, ao contrário do que se sucedeu em Minas Gerais. Dentre elas estavam a Confraria de Santo Antônio, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Conceição, do Santíssimo e a de São Paulo.

É importante assinalar a marcante presença dos carmelitas em São Paulo. Instalaram-se primeiramente em Santos, conforme Marques (2005), e somente em meados de 1592 aparece referência em documentos de pedidos dos padres para residirem em São Paulo.

Segundo Silva (2009), a Ordem do Carmo era muito requisitada pelos paulistas em seus ritos. A “população da capitania contava, nas suas práticas religiosas, sobretudo para seus enterros e ritos fúnebres, com ordens religiosas, principalmente a do Carmo” (Silva, 2009, p. 82). Após seu estabelecimento em São Paulo, os religiosos passaram a acompanhar o avanço das bandeiras pelos sertões, o que ocasionou sua entrada na Vila de Mogi das Cruzes.

A partir de 1626, pleiteou o padre Gaspar Sanches junto à Câmara Municipal a fundação de um convento para o Carmo. Isso demonstra que deveria haver frades carmelitas residindo na vila antes desse período, devido ao interesse na fundação de um convento (Grinberg, 1961). Porém, essa informação é apenas hipotética, em razão da falta de documentos comprobatórios.

O que se pode afirmar diante dos documentos é que, em 1627, o padre Gaspar Sanches doa seus bens aos frades carmelitas e no ano de 1629 é dado o despacho favorável à construção do convento na vila, sendo então designados os primeiros frades para irem residir na Vila de Mogi das Cruzes: frei Manoel Pereira e frei Sebastião da Encarnação (Leopoldo, 1937).

A história dos mogianos seria desde então escrita junto à dos carmelitas, pois torna-se evidente que a penetração dos religiosos nessa região ocorreu, senão ao mesmo tempo do povoamento inicial, em data bastante próxima, porque somente 16 anos haviam se passado da ereção da vila até a primeira petição feita por frei Gaspar Sanches, conforme os documentos analisados por Ferreira (s/d), que fazem referências aos carmelitas, em meados de 1626.

No ano de 1698 é anexada ao Convento do Carmo a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, que até essa época realizava seus ritos num dos altares laterais da Igreja da Ordem Primeira. Caracteriza-se essa construção, dos terceiros, como uma das mais íntegras e completas igrejas dentre as outras obras coloniais paulistas (Tirapeli, 2005).

Nesse sentido, pode-se fazer uso das palavras de Amaral (1993/1996), ao tratar de monumentos que receberam pouca atenção de especialistas, como é o caso da Igreja dos Terceiros de Mogi das Cruzes:

[...] esses monumentos expressam com veracidade e plena beleza um momento de intensa articulação entre a nova terra e uma população tão pobre de bens materiais quanto carregada de motivações que os elevava a alturas hoje impensáveis. Muitos surgiram como ex-votos pessoais ou de um pequeno grupo, construídos que foram por devoção ou promessa, materialização de um gesto de fé (Amaral, 1993/1996, p. 282).

O desenvolvimento das Ordens Terceiras em São Paulo segue o mesmo ritmo de instalação das Ordens Regulares ou Ordens Primeiras, muito diferente do que ocorreria em Minas Gerais. Ali os terceiros estavam relacionados às suas congêneres portuguesas, mas eram irmandades criadas e sustentadas por pessoas leigas¹⁷, fator único no território colonial, possibilitando que a arte produzida em Minas Gerais alcançasse inovações inéditas.

Irmandades e Ordens Terceiras: chegada a Minas Gerais e a Diamantina

Traçar a entrada das ordens regulares às Minas Gerais é um processo tão complexo quanto a tentativa de estabelecer o nome do primeiro descobridor desse paraíso mineral; esses aspectos são muito controversos na historiografia nacional, motivo gerador de discussões inacabadas e inúmeros estudos. Seguindo a linha mais aceita, o que se afirma quanto às terras auríferas são as descobertas realizadas pelos bandeirantes paulistas, os grandes desbravadores dos sertões: esse dado não é discutido, no entanto o nome do bandeirante descobridor é questionável.

O interesse inicial dos bandeirantes era o apresamento das populações indígenas (Saint-Hilaire, 1976), portanto ainda não se podia dizer que eram bandeiras a procura de minério, nem mesmo que fosse realizada apenas uma bandeira por vez, ao contrário, eram vários os grupos que se embrenhavam pelas selvas.

Quando a notícia dos descobertos espalha-se o intenso movimento de homens que se transformaram em faiscadores da noite para o dia foi bastante volumoso, tornando a história do achado ainda mais confusa, até pela simultaneidade das explorações nas diversas regiões do território das Minas Gerais.

Aos primeiros descobertos do ouro utilizar-se-á do mais recorrente na historiografia e, para tanto, Holanda (1985) aponta o nome que aparece como

¹⁷ “Em síntese, as irmandades funcionaram como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social” (Boschi, 1986, p. 14).

descobridor pioneiro, o de Antônio Rodrigues Arzão. A maior parte dos autores antigos e contemporâneos o considera, ainda que com ressalvas, como possivelmente o primeiro a revelar o ouro em Minas¹⁸. Há, ainda, referências aos nomes de outros bandeirantes: Duarte Lopes, Bartolomeu Bueno de Siqueira, Manuel de Camargo, entre tantos outros.

É o bastante salientar que foram os paulistas que realizaram as primeiras entradas, tanto que posteriormente, em carta régia, chegam mesmo a ser elogiados como sendo os únicos capazes de tais feitos, como conclui-se nos documentos analisados por Holanda (1985):

E assim se dá, não apenas naqueles tempos iniciais, como ainda mais tarde, depois que a criação da capitania independente suscitou ali alguma aparência de ordem civil: é o próprio rei de Portugal quem em carta régia de 14 de outubro de 1718, dirigida ao governador Conde de Assumar, reconhece aquela espécie de apanágio dos de São Paulo (Holanda, 1985, p. 271).

Após esses esclarecimentos, é possível compreender o grau de dificuldade que se antepõe ao intento de analisar a entrada e mesmo a fixação de ordens religiosas nas terras auríferas, quadro que se agravaria ainda mais com o posicionamento da Coroa, quando proíbe e manda expulsar os regulares do novo território. Segundo Boschi (1998), esse seria um dos fatores que marcariam profundamente a arte em Minas.

Em determinados contextos históricos, essas singularidades, mais do que contraponto ao modelo metropolitano, eram elas as próprias diferenças. A região mineira na América portuguesa, que praticamente emergiu para a história com o século XVIII, conheceu outra forma de ação evangelizadora apenas nos seus primórdios (Boschi, 1998, p. 354).

O cenário, assim definido, venceu profundamente a configuração religiosa em Minas, pois tornar-se-ia um caso de exceção face à estrutura que havia sido definida para o restante da América Portuguesa e, conseqüentemente, conduziu a criação de uma arte sem precedentes no panorama nacional.

A propagação das notícias de minas auríferas no território das Geraes deu início à caçada por riquezas. Era a cobiça humana desmedida e desenfreada, com isso inúmeros paulistas migraram para essa região, não para poderem povoá-la, somente para garantir fortuna. Afluíram, além dos paulistas, pessoas de todas as capitanias, ondas de portugueses e estrangeiros, nessa primeira fase da expansão,

¹⁸ Sobre a descoberta do ouro em Minas Gerais, ver Holanda (1985, p. 228-310) e ver também Mello e Souza (1986).

à procura do ouro, que ocorreu até meados de 1706. Furtado (1976) aponta que a economia mineira abriu um ciclo migratório europeu totalmente novo para a colônia.

Por volta do ano de 1709 ocorre a formulação de medidas mais rígidas para controle da extração do ouro, embora o primeiro regimento para a exploração das Minas data já do ano de 1603. Desses regimentos Holanda (1985) orienta que:

Impõe-se, agora, uma vigilante atenção das autoridades, que assegurasse os privilégios da Coroa na exploração de veeiros ricos, coíba transações ilegais ou nefastas, tempere, em benefício dos mais modestos, a cobiça dos mineiros poderosos, anime a colheita de ouro, facilite a ação fiscal, e adote, finalmente, medidas práticas para o incremento e polícia das lavras (Holanda, 1985, p. 270).

Foram necessários inúmeros outros regimentos com acréscimos na tentativa de coibir os abusos, comprovando a insuficiência na regularização e mesmo na fiscalização das normas estabelecidas no regimento inicial. Mesmo na fase primária de extração do ouro era indispensável autorização para exploração de datas, havendo inclusive a demarcação das terras e a cobrança de impostos e de taxas como o quinto¹⁹.

Junto às levas de homens comuns, havia também vários frades aventurando-se a granjear o seu quinhão na corrida pelo Eldorado; documentos assinalam a forte presença de religiosos regulares e seculares na região de Minas Gerais. Esse religioso, para Holanda (1985), tornou-se uma das preocupações da administração portuguesa nas terras mineiras:

[...] é e será ainda mais tarde, objeto de constantes preocupações da Coroa ou de seus agentes no Brasil. Em 1738 uma ordem régia ao governador da capitania determinará mesmo a prisão de todos os religiosos que estiverem nela 'sem emprego ou licença'. Oriunda sobretudo de motivos econômicos, essa proibição dos frades que, aliás, nunca se cumpriu à risca e, como contrapeso, a proliferação de irmandade e confrarias, que se incumbiam de custear, erigir e adornar igrejas, não podiam deixar de vincar fortemente o caráter da vida religiosa, social e cultural em Minas[...] (Holanda, 1985, p. 278).

Essa apreensão da Coroa é salientada também por Scarano (1975), quando indica que:

De todos os problemas surgidos entre os eclesiásticos e os civis, o mais importante, porém, diz respeito à entrada e permanência de padres regulares nas Minas. É muito conhecida a aversão que as autoridades portuguesas demonstraram às Ordens Religiosas, impedindo-lhes a permanência em tais regiões. Nesse ponto o governo sempre se mostrou

¹⁹ O direito do quinto foi estabelecido no Brasil por alvará em 8 de agosto de 1618, ou seja, a quinta parte ou os vinte por cento que os mineiros pagavam à Fazenda Real do ouro que extraíssem de suas lavras. Sobre os tributos do Ciclo do Ouro no Brasil, ver Caio Prado (2000, p. 171-188).

coerente e raras são as exceções. Tudo fez para 'impedir qualquer estabelecimento de regulares em todas as terras mineiraes' que poderia ter 'perigosas consequências'. O governo julgava ser muito maior a possibilidade de um membro de Ordem Religiosa fazer contrabando, pois, possuindo casas em diversos pontos do Brasil e no exterior, tinha facilidade de contatos, podendo enviar ouro e diamantes sem grande dificuldade para fora das Gerais e, mesmo, para o estrangeiro. Aliás, sempre foi negada a licença para a permanência nas mesmas minas, de regulares, freiras ou religiosos[...] (Scarano, 1975, p. 17).

A posição adotada pela Coroa não é somente uma medida política, visava, sobretudo, os lucros que poderia obter com a Real Fazenda.

Mesmo diante das tentativas da Coroa para impedir o acesso de frades regulares às terras mineiras, não resta dúvida da presença desses religiosos na região, pois diante da vasta extensão territorial não se pode crer que as medidas adotadas pudessem ser suficientes para regular o acesso de qualquer pessoa a essas terras; ainda que dificultasse por diversos meios, não impedia completamente nem mesmo o contrabando de ouro e posteriormente o de diamante.

Como colocado anteriormente, alguns religiosos que adentraram as Minas eram na realidade aventureiros em busca de ouro. Assim, para José Ferreira Carrato (1968) o "clero que irá constituir o primeiro período da Igreja Mineira subirá às Minas no permeio dos buscadores de ouro, sem qualquer preocupação de catequese ou hierarquia: serão, geralmente, tanto ou mais aventureiros que os buscadores dos aluviões auríferos" (Carrato, 1968, p. 50).

As povoações que iam se formando em torno das Minas, segundo Carrato (1968), não acompanhavam nenhum princípio de urbanismo, seguiam somente os leitos e as cabeceiras dos rios. Antes mesmo do mineiro estabelecer sua casa, eles cuidavam de erguer sua capela e seriam essas as chamadas igrejas primitivas estabelecidas em Minas Gerais, porém, "não havia qualquer ordem ou critério na ereção dessas igrejas primitivas: elas apareciam ou morriam onde surgiam ou morriam os arraiais auríferos" (Carrato, 1968, p. 51).

A organização espacial e urbana das cidades não pode ser caracterizada como *desleixo*, o que se pode compreender é que o urbanismo das cidades mineiras ocorreu no entorno da religião, ou seja, a Igreja não se defronta com o espaço urbano já desenvolvido, é ela a responsável por direcionar a formação urbana da sociedade colonial. Para Costa: "Nesse contexto de formação de um urbanismo barroco caracterizado pela marcante presença da Igreja, que teve na arte um

instrumento poderosíssimo de controle social [...] as igrejas foram postas, inicialmente, em espaços amplos, abertos e vazios” (Costa, 2011, p. 142-143).

Os primeiros capelães normalmente acompanhavam os bandeirantes em suas expedições, armando um altar para a realização das cerimônias religiosas durante suas viagens. Índícios apontam a realização da primeira missa em terras mineiras no ano de 1696, desempenhada pelo chamado padre Canjica; nenhum outro estudo além das referências feitas por Carrato (1968) atestam a existência desse religioso:

O Pe. Canjica, que arma seu altar às margens do Ribeirão do Carmo, e ali celebra a primeira missa mineira, em 1696, para os seus, como o primeiro ato diário na vida de um acampamento bandeirante de buscadores de ouro, vale como o símbolo do sacerdote e da fé que se estabelece em Minas (Carrato, 1968, p. 28).

E assim formaram-se as primeiras povoações e as primeiras capelas nas Minas Gerais, sendo algumas delas elevadas mais tarde a vigararias. Posteriormente, seria regularizada a fixação do Clero Secular na região, com a criação do Bispado de Mariana em 1745.

Para Ávila (1984) a religiosidade transplantada para a América Portuguesa era tão vincada que:

[...] o espírito religioso presidia sempre as longas marchas através do sertão, conduzindo cada bandeira ou grupo imagens dos santos da devoção particular de seus chefes e componentes, imagens comumente transportadas em oratórios que serviam como altares improvisados nas missas e orações (Ávila, 1984, p. 7).

Mediante a proibição de penetração das ordens religiosas regulares nos territórios demarcados, faz-se necessário compreender a chegada das ordens terceiras e irmandades de leigos que aí tiveram grande ascensão e foram responsáveis pela manutenção e pela instalação da vida religiosa em Minas Gerais.

A responsabilidade imputada a essas agremiações justificou o incentivo da Coroa à fundação de um número expressivo de irmandades nas terras mineiras, pois dessa forma estaria desobrigada de arcar com a construção das igrejas, a manutenção ao culto divino e, ainda, as irmandades lhe serviriam na medida em que essas regularizariam a situação do negro na religião.

O papel da religiosidade na configuração do território mineiro extravasa então o aspecto sacro. Como instrumento do Estado, as irmandades laicas setecentistas, conforme aponta Boschi (1998), “sem abandonar a sua essência religiosa-espiritual

e assistencialista, estiveram mais voltadas para a satisfação de carências econômicas, sociais e políticas dos seus membros” (1998, p. 353).

Outro elemento importante das agremiações era a assistência aos seus associados nos mais diversos aspectos tanto em vida, quanto nos momentos finais do confrade. Sendo assim, limitar a entrada de clérigos regulares e incrementar as irmandades seria um ato não somente político como, sobretudo, de manutenção do poder. Essas ordens estariam diretamente vinculadas às determinações da Mesa de Consciência e Ordens em Lisboa; para seu estabelecimento deveriam enviar seus compromissos para aprovação e ereção, ainda que os compromissos das irmandades mineiras muitas vezes só fossem escritos e aprovados muitos anos após a fundação das mesmas (Scarano, 1975).

A Coroa para incentivar o estabelecimento e a criação das irmandades e confrarias utilizava-se de diversos meios:

[...] para despertar o interesse dos grupos sociais pelas irmandades, a Coroa, através do direito canônico e de sua própria legislação, propiciava uma série de regalias e direitos às corporações. Cada irmandade era proprietária, com direitos civis reconhecidos, das igrejas ou capelas que construía [...] Trata-se, portanto, de uma propriedade coletiva. Isto concorreu para desenvolver consideravelmente o poderio econômico das corporações (Salles, 1963, p. 18).

Inúmeros nomes foram apontados por Carrato (1968) como sendo de padres seculares, regulares e de capelães bandeirantes como os primeiros a chegar às Minas, dentre eles o já citado padre Canjica, João de Faria Fialho, Roque Pinto de Almeida e frei José de Jesus. Os demais seriam seculares e clérigos religiosos de diversos institutos, porém o autor não faz referência aos seus nomes.

Carrato (1968) informa, ainda, que em 1706 já havia três freguesias, cada uma delas com seu vigário próprio e, nos arraiais, clérigos que já diziam missa, como o padre Francisco de Oliveira Barbosa. Segundo o pesquisador, esse seria o primeiro vigário das Minas, todavia o autor não menciona a qual irmandade o vigário estaria associado.

Em relação à formação das primeiras vigararias têm-se também os dados de Fritz Teixeira Salles (1963). Suas pesquisas, com base nos apontamentos do cônego Raimundo da Trindade, indicam que as primeiras paróquias existentes no território mineiro foram: Furquim, criada episcopalmente em 1706; Camargos fundada em 1698; e a freguesia de Mariana, fundada em 1704 por frei São Jerônimo, provida pelo padre Manoel Braz Cordeiro, primeiro vigário de Mariana.

Os dados apurados acima complementam-se e ao mesmo tempo contradizem-se, no momento em que citam padres diferentes exercendo o cargo de um único religioso e, ambas as pesquisas de Salles (1963) e de Carrato (1968), não mencionam a instituição de origem da qual esses vigários são provenientes. Só o que se pode inferir é que eram regulares ou talvez seculares, já que a igreja matriz era provida pela Coroa, sendo seu vigário mantido pelas cômruas e conhecenças; portanto mais provável tratar-se de religioso ligado ao poder secular, porém quanto a isso nada se pode afirmar.

Outro ponto contraditório é quanto à chegada da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo nas terras mineiras. Carrato (1968, p.17) menciona ter ocorrido por volta de 1696 como pontua em seus escritos e, antes “de sua própria casa, o mineiro cuidava de erguer a casa de todos, a igreja, o ponto obrigatório de reunião daquelas comunidades pioneiras. A primeira delas parece ser a Capela de Nossa Senhora do Carmo, em 1696, na futura Mariana”.

Contraditória a essa afirmação é a datação apontada por Salles (1963), para o qual:

[...] a freguesia de Mariana foi fundada em 1704, por frei Francisco de São Jerônimo, tendo sido provida na pessoa do padre Manoel Braz Cordeiro, primeiro vigário de Mariana. O nome desta primeira freguesia foi de Nossa Senhora da Conceição do Ribeirão do Carmo (Salles, 1963, p.25-26).

Diante das posições contrárias dos autores e a divergência do nome das irmandades, assumir-se-á a posição do referido estudo, por haver indicações das fontes as quais o pesquisador orientou-se em seu trabalho *Associações religiosas no ciclo do ouro*.

O padre Manoel Braz Cordeiro fundou em Mariana três irmandades religiosas anteriores a 1713, são: Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição e Almas Santas. Quanto ao estabelecimento das irmandades e ordens terceiras nas demais cidades do ciclo do ouro têm-se, em Sabará, Nossa Senhora da Conceição fundada entre 1701 e 1703; Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, entre os anos de 1700 e 1703; Nossa Senhora da Conceição, de Raposos, erigida em 1690.

As primeiras irmandades que se formavam quando do povoamento desses arraiais eram: a Igreja Matriz sob a invocação do Santíssimo Sacramento, composta pelos homens brancos; e a de Nossa Senhora do Rosário, orago e invocação dos negros.

Segundo Boschi (1998) eram as irmandades “confrarias promotoras de uma religiosidade laica impregnada de elementos tridentinos e barrocos, onde as exterioridades do culto tinham especial relevância. Tratava-se de uma religiosidade nada doutrinal, imediatista, intimista, plena de celebrações pomposas” (Boschi, 1998, 353). Esse aspecto, em parte, explica a quantidade de irmandades que se fixaram em Minas Gerais e a preocupação dessas em ornamentar e embelezar seus templos, criando um dos maiores conjuntos barrocos da colônia.

Aos poucos outras irmandades foram sendo constituídas, atendendo à necessidade dos habitantes das regiões, ocasionando um incremento e uma multiplicação das diversas invocações. Para os anos iniciais, de 1700 a 1720, registrou-se a presença de: Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário, São Miguel e Almas, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora das Mercês, Almas Santas, São Benedito e Santa Efigênia. Esse período compreende o momento em que o território das Minas estava formando-se, após as primeiras expansões ocorridas pela busca do ouro.

A Ordem Terceira do Carmo, segundo Salles (1963), chega às Minas Gerais em período posterior ao povoamento inicial, momento em que as povoações estavam formadas, os arraiais haviam se desenvolvido e o corpo social já estava estratificado. Logo, as Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis fazem parte do período de maior abundância e riqueza da mineração, entre os anos de 1720 a 1780, período apontado como a segunda fase de constituição do clero mineiro. Esses foram os anos do apogeu dessas sociedades e, assim, essas ordens estão intimamente relacionadas à formação da elite colonial mineira.

[...] temos o período de 1740-1780, que é a fase de imensa atividade das ordens e confrarias, [...] neste período, ocorreu o aparecimento, em muitas cidades, das poderosas ordens terceiras de São Francisco e do Carmo (brancos), ambas de grande vitalidade e, portanto, de visível influência na vida de Minas colonial (Salles, 1963, p. 36-37).

É visível nas cidades mencionadas a participação de inúmeras ordens terceiras e irmandades que se espalhavam por todo o território das Gerais e que, conseqüentemente, chegariam ao Arraial do Tijuco, sendo aí também responsáveis pela manutenção da vida religiosa e social como no restante do território mineiro. A análise de Boschi (1998) salienta que a

[...] obra de construção e manutenção de tão numerosas igrejas e capelas, hoje internacionalmente tão festejadas, foi de total responsabilidade das associações leigas. Aliás, no espaço do ultramar português de Setecentos,

Minas Gerais poderia ser vista como o exemplo mais ilustrativo e vigoroso de sociabilidade religiosa laica (Boschi, 1998, p. 354).

Ao percorrer as construções edificadas pelas irmandades, por meio da arquitetura externa e mesmo do interior dos templos, nota-se o poderio de que gozavam as Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco no distrito dos diamantes: são as igrejas de maior riqueza do ponto de vista estético, pelo fato de abrigar em seu rol de irmãos a elite tijuquense (Machado Filho, 1980).

Para esboçar o estabelecimento das irmandades no Arraial do Tijuco, foram utilizados tanto os compromissos das irmandades, quanto os documentos que apontam a construção inicial dos edifícios, independentemente do tempo que as obras levaram para alcançar o seu fim.

Santos (1976) indica que o primeiro cura em Diamantina tinha por nome Paiva, vindo do Arraial da Conceição desde a fundação do Arraial do Tijuco edificou a Igreja Matriz de Santo Antônio. Essa seria a Irmandade do Santíssimo Sacramento, que possuía documentos com datação de 1746 (ano da certidão de óbito mais antiga que se apurou). No entanto, posteriormente, perdeu-se o livro de atas dessa irmandade, bem como os livros da Irmandade de São Miguel e Almas e da Irmandade do Terço, que funcionaram na Capela de Santo Antônio.

Assim como ocorreu nas diversas regiões de Minas Gerais, em que as primeiras irmandades a fixarem-se no novo território eram a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Irmandade do Rosário, em Diamantina não foi diferente, conforme averigua-se em relação a essa última (Ávila, 1994/1995), pois consta no livro que serviu para inventário dos ornamentos da Ermida de Nossa Senhora do Rosário o ano de 1733. O que revela a presença da irmandade já estabelecida desde os anos iniciais do Tijuco, ainda que a construção da igreja tenha sido tardia.

No ano de 1759 consta um termo de ajuste para a construção da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina, no entanto, observa-se a irmandade realizando seus ofícios na capela de Santo Antônio muito antes do ajuste para as obras. Para Del Negro (1978) esse fato legitima a ideia de os terceiros terem fixado-se no Arraial do Tijuco em anos anteriores, pois conforme o número de associados de uma irmandade vai aumentando numa determinada localidade, a necessidade do estabelecimento de um compromisso entre os irmãos e mesmo de um altar para os ofícios religiosos torna-se concreta, idêntico ao ocorrido no Carmo de Diamantina.

Santos (1976) considera que, antes mesmo da construção da igreja, já havia pessoas que congregavam sob a invocação de Nossa Senhora do Carmo, mesmo que para esse fim tivessem que se dirigir às regiões circunvizinhas. A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco era outra igreja que reunia a população mais abastada do Arraial, tornando-se uma das mais importantes e imponentes do Tijuco; data de 1766 o primeiro registro sobre essa igreja.

As outras irmandades eretas no Arraial do Tijuco foram: a Irmandade do Senhor do Bonfim, a qual não possui documentos, mas consta um termo na Irmandade do Rosário do ano de 1771 que se refere à Irmandade do Bonfim; a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, cuja datação não se afirma, porém o documento mais antigo que se tem conhecimento é de 1773 (Santos, 1976).

Uma série de desentendimentos entre os irmãos do Rosário (Scarano, 1975) culminaram no rompimento do grupo em duas irmandades distintas. Alguns mantiveram-se sob a associação de Nossa Senhora do Rosário, já os dissidentes agruparam-se sob a invocação de Nossa Senhora das Mercês; surgia então no Tijuco uma nova irmandade, da qual se tem vasta documentação em razão de seu nascimento ter se dado dessa dissolução. Em 1771 ocorre a separação definitiva da irmandade e, no ano de 1772, a nova agremiação da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês encontrava-se estabelecida em um altar na Matriz de Santo Antônio.

Por fim, há ainda a Igreja de Nossa Senhora da Luz, que recebeu em 1806 (Santos, 1976) a Arquiconfraria do Glorioso Patriarca São Francisco, que estava na Capela do Amparo até aquele momento.

As igrejas barrocas de Diamantina e ainda as do Serro – como a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, a Bom Jesus de Matozinhos, a Ordem Terceira do Carmo, a Nossa Senhora do Rosário e a Capela de Santa Rita – são preciosidades do período colonial e, embora as pesquisas a respeito dessas construções sejam ainda incipientes, devem ser alvo de estudos, para que se possa compreender o papel que a religiosidade teve na formação urbana, social e religiosa das localidades.

Assim como foram muitas as formas e associações laicas que se aculturaram no meio-norte mineiro, segundo Amaral (1993/1996),

[...] na região diamantina, várias tendências se integram harmoniosamente sem a intenção de um estilo único, na arquitetura de barro e madeira, na pintura perspectivista em que domina o desenho construtivo, ou em que imperam os medalhões centrais de colorido vibrante, na douração com

motivos 'rocaille' dos altares, arcos-cruzeiros, retábulos e adornos de janelas (Amaral, 1993/1996, p. 280)

Essas foram as irmandades que fizeram parte da história do Arraial do Tijuco, atual Diamantina, e ergueram o riquíssimo patrimônio que lá encontra-se a espera de maiores pesquisas para revelar dados ainda não encontrados e estabelecer prováveis intercâmbios entre os artistas do norte mineiro com os de outras regiões, como os paulistas. Pois, tanto em uma região como na outra são essas “igrejas exteriormente pobres, mas encantadoras com os frisos carmim sobre a taipa caiada, exterior modesto que encerra, como um cofre, um interior de deslumbrante riqueza” (Amaral, 1993/1996, p. 280).

CAPÍTULO II

AS PINTURAS ILUSIONISTAS NO FORRO DAS IGREJAS



CAPÍTULO II - As pinturas ilusionistas no forro das igrejas

Ensino da arte e práticas do ofício

Mudanças no status da pintura

Compreender os meios de transmissão do conhecimento do ofício da pintura na história da arte colonial brasileira é tarefa das mais árduas que se pode empreender. As inúmeras pesquisas que abordam o assunto são superficiais e consensuais em optar pela simplificação do problema, alegando apenas que os aprendizes dos pintores e que nossos grandes mestres aprenderam no canteiro de obras.

Ainda que diversas pesquisas apontem o processo de aprendizagem dos ofícios mecânicos, das “corporações de ofício e guildas¹”, essas, de modo geral, não tratam da pintura especificamente. Ao analisar os diferentes estudos nota-se uma lacuna, um vácuo no tocante à arte da pintura.

Embora a pintura tenha alcançado certo status de nobreza e sido reconhecida como arte liberal desde o Renascimento na Itália por meio dos caminhos percorridos por Leonardo da Vinci e inúmeros outros artistas – que transformaram esse paradigma ao afirmar que a pintura era como a poesia: uma arte do pensamento, de criação divina, conduzida pela mão, mas elaborada no intelecto – as páginas da história do Brasil alinharam-na aos ofícios mecânicos, seguindo Portugal.

A mudança ocorrida na mentalidade dos artistas italianos aconteceu em diversos países, como Espanha e Portugal (a metrópole de nossa colônia). Nesses também os pintores acabaram percebendo-se com outra qualificação e fazer, diferente das tarefas manuais dos oficiais mecânicos. Essa transformação começa a desabrochar em Portugal no período maneirista, ao passo que na Itália esse desbravar de um status elevado tenha ocorrido ainda no Renascimento.

¹ Associações medievais que reuniam profissionais de um mesmo ofício monopolizando os sistemas de trabalho e comércio, criando relações de servidão. Sobre as Corporações de Ofícios e Guildas ver mais em: FRANCO JR., Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo : Brasiliense, 2001; As associações de classe desenvolveram-se no Brasil, porém com proporções e diferenças consideráveis do que foram na Europa em fins da Idade Média. Sobre as associações no Brasil ver mais em: FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1974.

Os pintores que desembarcaram no Brasil estavam imbuídos dessa nova mentalidade, a situação social e o posicionamento do artista e dos pintores era outra, logo, não havia como os processos de ensino e aprendizagem ocorrerem de modo muito alheio ao que sucedia na metrópole.

Embora as condições de trabalho, os materiais e as técnicas disponíveis fossem assaz distintos da situação portuguesa, não é crível que a mentalidade dos homens tivesse se apartado dos acontecimentos últimos de sua pátria e sendo assim, ainda que em diferentes proporções, as novas condições de trabalho aportaram nas terras luso-brasileiras.

Para tornar possível a comparação e a análise da influência que a pintura do meio-norte mineiro (Diamantina e Serro) possa ter exercido sobre a pintura paulista (Mogi das Cruzes), é necessário compreender como se davam os processos de ensino e aprendizagem desse ofício. Isso porque esse sistema e suas práticas podem indicar a influência de artistas de uma região sobre a outra e facilitar o processo de identificação das imagens, irmanando-as em semelhanças e matizes próximos.

A imprecisão na reconstrução dos processos e sistemas de aprendizagem que envolviam os pintores é decorrente sobretudo da ausência de documentos, tais como os utilizados pelo pesquisador português Vitor Serrão² (1983) ao tratar dos desdobramentos da pintura na história portuguesa.

Dentre as obras analisadas, que elucidam os processos corporativos dos diversos ofícios no caso brasileiro, não foi encontrado nenhum documento semelhante que tratasse da situação dos pintores. Os estudiosos que se debruçaram a compreender o trabalho no período colonial omitiram-se da estrutura dessa dita arte, restringindo-a apenas aos ofícios mecânicos.

É demasiado importante e esclarecedor que esse aspecto – de aprendizagem da pintura – seja revisto, para que possa ser reconstruído na história do trabalho e da arte nacional. Portanto, não poderia este estudo furtar-se também a explanar ainda que superficialmente questões que permeiam o ensino e a prática dos ofícios

² Para o desenvolvimento de sua pesquisa o estudioso serviu-se de diversos documentos que o auxiliaram na reconstrução do ensino das artes da pintura e a mudança da condição social dos artistas em Portugal, nos séculos XVI e XVII, anexando-os em seu trabalho e agrupando-os nos seguintes gêneros: *Lutas Reivindicativas e Manifestações de Classe*; *Manifestações de Associativismo de Classe*; *Contratos de Servidão e Aprendizagem*; *Examinação de Pintores*; *Contratos e Quitações de Pintura*; *Situação Econômico-social dos pintores e ainda documentos relativos a Cargos e Privilégios*. Esse rol de documentos compilados por Vitor Serrão foi fundamental para o entendimento da mentalidade dos artistas que viriam ao Brasil.

da pintura no período colonial para, assim, viabilizar a compreensão de como as mais diversas regiões puderam desenvolver trabalhos de grande valor pictórico e artístico.

É notório que o sistema de aprendizagem da arte da pintura no período colonial carece de levantamentos pertinentes que abranjam os caminhos percorridos por nossos pintores portugueses e indígenas, porém, este trabalho não seguirá esse caminho, apenas intentará minimamente esclarecer como esse processo ocorria em Portugal, para que se possa entender como isso foi transplantado para o Brasil barroco, sendo essa analogia possível em virtude do longo relacionamento entre ambos os países.

Deve-se ressaltar, no entanto, que este estudo fará uma tentativa de esboçar o panorama do processo de aprendizagem da arte, sendo assim, não ambiciona ser uma reconstrução da história da pintura colonial, sobretudo por não ser esse o objetivo do trabalho, que é comparar e analisar as prováveis influências da pintura do meio-norte mineiro sobre a pintura paulista.

O processo de emancipação dos pintores portugueses seria então o ponto de partida para compreender o comportamento dos pintores que por aqui se estabeleceram e, assim, difundiram a profissão. Desse modo, essa condição de artista é que guiaria os pintores da colônia, e mesmo nos demais ofícios o modelo seria o absorvido da metrópole.

A adoção do modelo português é confirmada ao se pensar na aproximação que ocorreu com a Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa³ e as corporações de ofícios mecânicos que também foram implantadas nas terras luso-brasileiras, assim sendo, é crível supor que o mesmo acontecesse com as profissões liberais, status esse que a pintura atingiu em Portugal no século XVII e foi consolidado com a chegada do estilo barroco.

Ao abordar a situação social do artista português no século XVII e como ocorriam os processos de ensino dessa arte, primeiramente deve-se esclarecer alguns aspectos sobre os mecanismos utilizados anteriormente, ou seja, as guildas

³ Segundo Flexor (1974, p. 140): “Os mestres, por resolução de 21 de maio de 1641, e os oficiais mecânicos se reuniram, dois dias depois, por convocação da Câmara, e elegeram vinte e quatro representantes, escolhendo, entre eles, doze, um ou dois representantes de cada ofício, dos mais indispensáveis. Seguiu-se o exemplo de Lisboa que possuía um ou dois representantes, a depender do ofício, na *Casa dos Vinte e Quatro*”.

medievais e as corporações de ofícios mecânicos⁴, da qual também os pintores faziam parte.

As “corporações”⁵ que agrupavam os mestres de determinado ofício num único corpo eram organizadas rigidamente conforme as normas de um Regimento. O Regimento abarcava todos os aspectos das profissões, não havendo então a menor possibilidade de liberdade criativa dentro desse sistema, as tarefas eram executadas de modo coletivo, onde a individualidade do ser era posta de lado por um objetivo comum.

O Regimento que regulava os ofícios mecânicos estabelecia o sistema de ensino e aprendizagem dos mestres da profissão, determinava a escala hierárquica de trabalho, regulamentava os preços, a forma como o produto seria elaborado, as obrigações inerentes ao ofício, as relações de mercado, os vínculos e as normas de produção e, ainda, cuidavam para que o produto final estivesse em conformidade com o padrão de qualidade e estilo normatizados.

Os pintores de óleo, de têmpera e de dourados eram classificados somente como pintores, não havia uma categoria que os distinguisse por sua técnica, sendo assim, classificados como meros artesãos ou produtores, esses também deveriam produzir suas obras de acordo com as regras estabelecidas no Regimento dos Ofícios Mecânicos, desenvolvendo uma atividade mecânica, sem espaço para a criação.

Esse aspecto pode ser verificado em Vítor Serrão (1983), quando declara que:

O artista medieval, quando chamado a pintar ou esculpir uma imagem sacra, era acima de tudo um ‘vates’, um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação feita, habitualmente com o concurso de outros membros da mesma ‘tenda’ ou oficina, e subordinado aos interesses superiores da sua corporação mestral. (1983, p. 52)

⁴ Segundo Vítor Serrão, as Corporações de Ofício eram: organizações de classe que agrupavam os mestrais de determinado grupo de artífices, unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual e financeiro, e que contribuíam para a regulamentação específica das relações laborais dentro do mester. (1983, p. 49).

⁵ É preciso ressaltar que ao tratar Bandeira de Ofício e Corporação de Ofício pode-se entender o mesmo significado, pois as diferenças entre um termo e outro são muito tênues, então, quando qualquer um dos termos aparecer nesta pesquisa, salvo exceções que acompanharão informação, o termo aplica-se ao mesmo sentido. Dentre as diferenças entre um termo e outro é apreensível que ao denominar Bandeira, o que altera é o fato de os membros da corporação participarem também de cerimônias religiosas nas quais portavam a bandeira do santo protetor de seu ofício. Ou seja, corporação e bandeira aplicam-se ao mesmo grupo. O único termo que foge a essa denominação são as Confrarias, que eram associações com finalidade exclusivamente religiosa, não tinham relação com a organização do trabalho.

Orientados por esse regime de trabalho, os pintores não gozavam de liberdade para suas obras. Vinculados a sua Bandeira de Ofício, executavam trabalhos de caráter coletivo, por isso não havia a necessidade de assinaturas nas obras, eram produzidas por inúmeros artífices. Esse pintor era visto então na sociedade como um simples artesão, executor de produtos pré-definidos.

O Regimento tornava-se desse modo um regime opressivo, uniformizando os processos em receitas que deveriam ser seguidas conforme as regras ensinadas pelos mestres.

Dentro da escala hierárquica – aprendiz, artífice e mestre – a ascensão era muito tolhida, sendo raros os casos cujo aprendiz alcançaria a posição de mestre apenas com a qualidade de seu trabalho, pois sendo os trabalhos elaborados e seguidos tal como receitas tornava-se inviável que o aprendiz executasse algo superior ao seu mestre. Além disso, caso a obra destoasse do padrão estabelecido, ela não seria encarada como algo melhor, mas como uma subversão às normas.

Após o período de aprendizagem eram os aprendizes submetidos à examinação (Serrão, 1983). Na frente de juízes do ofício deveriam produzir uma determinada peça/produto previamente estabelecida; caso fossem aprovados recebiam suas cartas de exame e poderiam abrir oficina própria.

Essas “oficinas” eram na realidade a residência dos pintores, isso é possível apreender dos contratos de servidão (Serrão, 1983), onde o acordado entre as partes – mestre e família do aprendiz – seria um pagamento ao mestre que, em troca, deveria fornecer ao jovem aluno: moradia, alimentação, vestuário e, o principal, os misteres da profissão. Muitos mestres não tinham um local específico somente para executar seus trabalhos.

O Regimento dos Ofícios Mecânicos versava ainda sobre a quantidade de aprendizes que o mestre poderia ter, regulava o número de novos artesãos no mercado e a oferta do número de trabalhadores. Sendo assim, as corporações eram uma central de aprendizagem.

Antônio Luís Cunha (2005) apresenta essa mesma estrutura regulada pelos *Regimentos* aplicada ao caso brasileiro, no entanto não aborda especificamente a situação dos artífices que realizavam trabalhos de pintura. Todavia, essa adoção “dos modelos” nos demais ofícios reforça a ideia de que o mesmo ocorria quanto à pintura.

Assim, estabelece-se uma relação com os mesmos moldes do que fora implantado na metrópole em analogia à situação dos pintores, para tal, é possível apoiar-se nos discursos de Serrão (1983), quando ele apresenta inclusive os *Contratos de Servidão*⁶.

Em Portugal, no ano de 1572, ocorreu a alteração no Regimento dos Ofícios Mecânicos na categoria dos pintores, que eram reunidos no mesmo grupo independente do método. Com a alteração passaram a ser classificados segundo a técnica utilizada, alterando assim também o processo de examinação, que passa a ser mais específico dentro de cada categoria, sendo elas: têmpera, óleo ou estofado.

A habilitação do aprendiz segundo Serrão (1983) seria avaliada do seguinte modo: o pintor de dourado/estofado deveria produzir uma peça de ouro, ou seja, dourar um determinado objeto, pintar caixas, etc.; ao pintor de têmpera e fresco cabia a execução de um fresco em parede ou a pintura de uma têmpera em pano ou tábua; ao pintor de imaginária de óleo exigia-se a elaboração de um retrato ou de uma tela. As peças executadas pelos candidatos deveriam seguir os padrões exigidos para o período.

No Brasil, esse sistema de habilitação com suas especificidades fora transplantado para os demais ofícios, havendo inclusive a abertura das oficinas e tendas. Ao final dos contratos de aprendizagem era aplicado o exame. Porém, para a pintura não há documentos ou pesquisas que demonstrem a existência dessas cartas de exames.

Segundo Sylvio de Vasconcellos (1977), na falta de profissional habilitado as encomendas poderiam até mesmo ser entregues aos leigos e havia a formalidade dos exames de licença, conforme declara: “As cartas de habilitação são concedidas após exames conduzidos pelos juízes dos ofícios e devem sempre ser registradas nas Câmaras das Vilas para as quais, porventura, tenham seus possuidores se transportado.” (Vasconcellos, 1977, p. 94).

Entretanto as pesquisadoras Jeaneth Xavier de Araújo (2005) e Flexor (1974) advertem em seus trabalhos que os pintores e escultores eram artistas liberais,

⁶ Acordos estabelecidos entre o pai/tutor do candidato a aprendiz e o mestre da oficina. Com duração entre três ou nove anos, ao mestre cabia oferecer ao aprendiz: pensão e ensinar-lhe os fundamentos e a prática do ofício, em alguns casos ensinar também a ler e a escrever. O discípulo por sua vez devia-lhe obediência, preparava-lhe o material e realizava tarefas de índole servil. Ao pai/tutor cabia o pagamento ao mestre do acordado no contrato. A duração dos contratos variava conforme a idade em que o aprendiz era admitido na oficina e não era usual a identificação ou definição da categoria de pintura que seria ensinada ao jovem. Findo o tempo de servidão o aprendiz era examinado.

portanto não tinham que obter carta de exame nas câmaras municipais. Sendo assim, é possível reafirmar que no Brasil a mentalidade dos pintores estava em consonância com os desdobramentos da metrópole.

O Ofício dos Pintores era parte integrante da Bandeira de São Jorge. Nessa categoria apareciam classificados como pintores sem distinção da técnica que utilizavam; essa bandeira comportava ainda os ferradores, espadeiros, bate-folhas, ferreiros, coronheiros, bainheiros, fundidores de artilharia, guadamecileiros, lanceiros, douradores, serralheiros, cutileiros, besteiros, latoreiros e caldeireiros, tendo por cabeça os barbeiros e armeiros (Serrão, 1983).

Por meio do agrupamento da Bandeira de São Jorge é possível perceber que os mais variados ofícios mecânicos eram regidos e mantidos sob os mesmos procedimentos e obrigações. Todos os ofícios anexados à bandeira estavam submetidos a uma série de obrigações, dentre elas arcar com os custos nos dias de procissão ou festas religiosas do santo da respectiva bandeira.

A criação da Casa dos Vinte e Quatro em Lisboa deu a essas corporações de ofícios maior participação na vida municipal da cidade, garantindo-lhes representatividade nas decisões políticas. A partir desse momento torna-se evidente as distinções entre as corporações no século XVI e as antigas guildas medievais.

Há dois estudos partícipes da posição de ter havido no Brasil o funcionamento da Casa dos Vinte e Quatro, ainda que as proporções tenham sido distintas. Essa estrutura no caso brasileiro é defendida por Flexor (1974), que analisa a situação dos oficiais mecânicos em Salvador, e Cunha (2005), que estuda a aprendizagem dos ofícios no Brasil.

Flexor (1974) informa ter havido no caso de Salvador uma organização semelhante, porém com 12 oficiais não 24, ao passo que Cunha (2005) procura demonstrar que os nossos sistemas e processos foram bastante semelhantes ao dessa organização, incluindo a participação municipal.

Contudo, não fora essa alteração na vida profissional com o estabelecimento da Casa dos Vinte e Quatro lisboeta o mote para as mudanças engendradas pelos pintores maneiristas portugueses. As razões ecoavam da Renascença Italiana, levando os artistas a uma busca pela liberalidade e pela nobreza da arte da pintura.

Esse é o ponto que mais interessa ao estudo por ser essa a mentalidade dos pintores que desembarcaram no território colonizado, identificados com outra

condição, a profissão já dissociada dos ofícios mecânicos, enquadrada no status artístico com liberalidade e nobreza no papel que desempenhariam.

Em Portugal, quando sopram os ventos do estilo barroco, essa alteração no papel social dos pintores estava ainda mais consolidada, logo, não se pode esperar que os pintores que para cá vieram estivessem ainda presos nos regimes de corporações de ofícios mecânicos e de suas obrigações.

É importante ressaltar que as comparações entre Portugal e Brasil não são anacrônicas, ao contrário são imprescindíveis, em virtude de terem sido os portugueses os primeiros pintores a executarem obras pictóricas nos muitos edifícios espalhados pelo vasto território colonial; foram eles os mestres do ofício enquanto os nativos da terra não estavam aptos a transcender os limites do aprendizado.

No entanto, para compreender como o processo da nobreza da pintura ocorreu em Portugal é importante conhecer onde surgem os primeiros raios de liberalidade da dita arte, sendo assim, o estudo de Nikolaus Pevsner (2005) dá os indícios de que as primeiras ideias de extrair a pintura dos ofícios mecânicos se iniciam provavelmente na Itália. O autor resgata os caminhos trilhados pelos pintores até a formação de uma Academia de Arte⁷ na concepção que se tem hoje.

Pevsner (2005) esclarece como os pintores instituíram a pintura como uma tarefa nobre, aliada à ciência e à razão, não ao fazer manual e sim como obra do intelecto. Para essa tarefa Pevsner apoiou-se nos tratados escritos por mestres como Leonardo da Vinci e Leon Batista Alberti, dentre outros.

Para Leonardo da Vinci a pintura era uma ciência de caráter divino. “O caráter divino da ciência da pintura faz com que a mente do pintor se transforme em uma imagem da mente divina; pois com livre poder ele se entrega a criação de diversas espécies [...] (da Vinci, 1996, p. 41 apud Lichtenstein, 2004, p. 37).

Para Leon Batista Alberti até mesmo a natureza imita a arte da pintura, e essa arte por sua nobreza não deveria ser ensinada aos escravos dada sua elevação e liberalidade:

O marfim, as gemas e outras coisas caras do gênero tornam-se mais preciosos pela mão do artista. Até ouro trabalhado com a arte da pintura se equipara a muito mais ouro não trabalhado. Até mesmo o chumbo, o mais barato dos metais, transformado em figura pelas mãos de Fídia ou Praxíteles será tido como mais valioso que a prata. [...] a arte da pintura foi

⁷ Pevsner (2005) demonstra as transformações e diferentes significações pelas quais o termo “Academia” passou até alcançar-se a ideia mais comum que se têm nos dias atuais, de local institucionalizado e normatizado para o ensino e aprendizado da arte, dado entre professor e aluno ou mestre e aprendiz.

sempre a mais digna dos engenhos livres e das almas nobres [...] Até a própria natureza parece se comprazer em pintar, pois podemos ver como ela pinta com freqüência, nas fendas dos mármore, centauros e fisionomias de reis, com barba e cabelo.” (Alberti, apud Jaqueline Lichtenstein, 2004, p. 95-99)

A partir desses discursos, filósofos e tratadistas procuram na Itália elevar o status da pintura, inserindo-a no panorama das artes liberais, não mais servil e equiparada ao trabalho pesado, manual e sem prestígio; exercida por nobres, doutos e mentes sábias, não poderia ser a pintura somente um trabalho manual.

Essa transformação no status da pintura ocorria na Itália Renascentista, entre os anos de 1450 a 1600 (Anthony Blunt, 2001), ao passo que em Portugal essa luta pela mudança no status da pintura ocorreria no período maneirista, entre os anos de 1570 a 1630 (Serrão, 1983), consolidando-se com os lampejos barrocos, sendo esses anos decisivos para a história da pintura portuguesa.

E foram os tratados italianos acerca da pintura, tais como os de da Vinci e Alberti, que serviram de fundamentação para os discursos adotados quanto a nobreza da pintura e sua liberalidade e deram início às lutas reivindicativas que seguiriam, em Lisboa e outras regiões.

A aproximação do discurso português com o italiano é inquestionável. Outro dado importante sobre os tratados portugueses e espanhóis é que eles surgiram ao longo do processo de lutas, logo são contemporâneos aos acontecimentos. Os humanistas portugueses e mesmo os espanhóis que se propuseram a esse fim somente o alcançariam depois de algumas conquistas, ou seja, seus tratados eram paralelos aos episódios, não os precediam, portanto os fundamentos nos quais as petições eram apresentadas foram dos tratadistas italianos que os precederam (Serrão, 1983).

O período de 1570 a 1630 em Portugal foi de incontáveis mudanças e violentas transformações. As alterações e ebulições pelas quais passavam os patrícios alteraram sua forma de agir e pensar, o *ser* e o *estar* no mundo, os intensos conflitos internos e externos culminaram nas mudanças que resvalariam também na arte.

O mundo vivia transformações quanto às situações religiosa, econômica, política e social.

Em Portugal vários aspectos deixaram o país e a Europa de cabeça para baixo. Dentre eles: a decadência dos processos artesanais, lutas por novos

estatutos, renovação das mentalidades, instabilidade econômica interna, crescimento da classe média, capitalismo monopolista, ideologia contrarreformista e tridentina, as contradições do processo expansionista, o retrocesso da economia agrícola, a ascensão da atividade dos impressores-livreiros, o reforço do poder estatal, lutas de classes e ainda o confronto ideológico na produção de imagens (Serrão, 1983).

Sem sua base sólida de sustentação os seres sentiram-se vazios e carentes de sentido. Esses aspectos juntos foram os baluartes de uma eclosão na condição social do artista.

Entretanto, deve-se salientar que os tratados renascentistas não foram influentes na apropriação das técnicas pictóricas, ou seja, não mudaram o que estava sendo produzido, deles interessava muito mais seu conteúdo, pois eram textos que inflavam a liberalidade e nobreza da arte.

É nesse cenário de caos, diante dessa crise, que os artistas portugueses vão travar suas guerras sociais, para impor a condição de artista não mais de artesão, pois:

A crise do século XVI é uma crise continental, integra-se num ambiente de caráter muito alargado, inexplicável em tentames de análise localizada. A luta de emancipação dos pintores de óleo portugueses justifica-se nesse contexto e não é possível visioná-la como subfenômeno, diluindo a importância que detém como força de contestação de um sistema. (Serrão, 1983, p. 241)

Diante do exposto, torna-se possível compreender que após essa renovação no status da pintura não haveria um regresso na mentalidade dos pintores portugueses, sendo assim, a estrutura transplantada para as terras colonizadas seria a de mestres na dita arte, um pintor, artista liberal que traduz algo divino, proveniente de inspiração do intelecto.

Logo, não seria crível que ainda fossem implantadas aqui as corporações de ofícios mecânicos ou bandeiras nas quais os pintores estivessem vinculados, não se pode afirmar esse aspecto, contudo pode-se atestar que dentre os inúmeros estudos que abordam o assunto nada até o momento fora encontrado que reduza a pintura novamente à condição de artesanato.

Essa alteração na condição social dos pintores portugueses e mesmo na mentalidade em voga no período não se deu ao acaso, foram necessárias inúmeras

querelas para alcançar essa realidade, sendo assim, deve-se analisar como esse procedimento ocorreu.

Lutas emancipatórias dos pintores portugueses: Irmandade de São Lucas

Os processos de emancipação dos pintores de óleo portugueses para o desvinculamento das corporações tiveram início no ano de 1539, com a revisão dos livros de Regimentos dos Ofícios Mecânicos, na qual os pintores de imaginária de óleo desejavam ser isentos das obrigações da Bandeira de São Jorge.

Assim, no ano de 1577 os pintores Diogo Teixeira e Gaspar Vieira enviaram petição solicitando a isenção dos encargos da bandeira, são então os primeiros alvares de uma situação que seria irreversível, pois ambos conseguiram ter seu pleito atendido.

Embora no princípio as lutas tenham sido individuais, aos poucos elas ganharam força e logo os pintores de óleo passaram a ter consciência de sua condição social e do mérito de seu trabalho e tomaram um caminho sem volta, rumo à dignidade da pintura e à nobreza da dita arte.

As petições individuais ocorreram até meados de 1636 em Lisboa, mas cabe ressaltar que nesse ínterim (1577 – 1636) os pintores, já investidos de uma profunda consciência de seu labor artístico, se reuniram numa associação, que, embora aparentasse somente o aspecto religioso, possivelmente foi o pano de fundo dos acontecimentos posteriores à sua fundação.

No ano de 1602 os pintores lisboetas se reuniram e formaram uma irmandade, sob a invocação do Santo Evangelista São Lucas, protetor dos pintores. Dentre os artistas que compunham a irmandade estavam os pintores de imaginária de óleo, de têmpera, de estofado, etc.

A Irmandade de São Lucas seria uma forma de garantir assistência aos pintores e uma instituição de defesa da classe face às transformações que estes estavam enfrentando para granjear à arte da pintura o status de liberalidade e nobreza. Dentre os irmãos que compuseram a Irmandade de São Lucas, estavam os melhores pintores de Lisboa, ainda que o terreno de atuação desses artistas tenha sido restrito (Serrão, 1983).

A partir do século XVII aumenta consideravelmente a quantidade de artistas que gozavam de isenções junto às bandeiras. Face a esse cenário, os pintores se uniram no ano 1612 para pleitear o desligamento definitivo de todos os pintores de óleo. Elaboraram uma espécie de manifesto de classe que reivindicava o foro de nobreza da pintura; a pintura como arte liberal, ou seja, separada dos ofícios mecânicos; isenção das obrigações da corporação; e ainda cargos nobres para os pintores de óleo.

O despacho obtido foi favorável. Com isso, no ano de 1614, os pintores de têmpera e douradores procuraram garantir os mesmos direitos. No entanto, a esses foi negada qualquer regalia, tendo os artistas que continuar sob a organização e as obrigações junto à Bandeira de São Jorge da qual faziam parte.

No ano de 1615 o pintor Felipe Nunes escreve em Lisboa o Tratado da Pintura, em prol da pintura como arte liberal. O tratado teve grande repercussão no meio artístico; isso impulsionou a nascente consciência dos artistas de seu labor artístico.

Dentro do contexto de obrigações do Regimento, somente os pintores nômades tinham tratamento diferenciado, pois era difícil enquadrá-los nos regimes locais, dada a sua atividade com maior liberdade e não fixação em regiões.

Com a mudança na condição de alguns pintores, a situação socioeconômica altera-se e a mentalidade do pintor enquanto indivíduo criador e indispensável para a arte causa uma transformação. O pintor passa a ser solicitado em diversas cidades, ganha prestígio e, conseqüentemente, goza de maior liberdade criativa, embora estivesse restrito às demandas dos clientes, sendo a Igreja o cliente mais importante, com seus programas religiosos a conduzir a elaboração das obras. Esse artista, agora mais independente, passa a ter um envolvimento maior com o programa imagético que deveria ser utilizado na composição da pintura, era a emancipação dos artistas.

Delinear no seio de todas essas transformações os limites entre um pintor de óleo ou de têmpera, ou ainda delimitar um artífice de pintura ou um mestre de imaginária de óleo tornava-se cada vez mais delicado, uma condição se mesclava à outra, os limites eram muito estreitos. Tal como no caso das profissões mecânicas no Brasil ou, ainda, quanto à pintura, na qual dificilmente o pintor não exerceria também o papel de dourador da obra ou de partes dela.

Em outras cidades portuguesas, como o Porto, embora com resguardadas proporções já que as lutas não atingiram o mesmo ápice de Lisboa, os artistas também souberam reivindicar para si e para sua arte uma melhor condição, ainda que de maneira diversa dos acontecimentos lisboetas.

Esse aspecto é extremamente importante para o desenvolvimento da pesquisa, sobretudo por ser o pintor José Soares de Araújo (um dos mestres da pintura ilusionista da cidade de Diamantina, Minas Gerais) nascido no norte de Portugal, na região de Braga, onde os levantes portuenses fizeram eclodir uma nova estrutura garantindo as condições de liberalidade e nobreza da pintura.

Embora a situação dos artistas fosse outra a partir da segunda metade do século XVII, o sistema de aprendizagem mantivera-se o mesmo, salvo alguns aspectos, ainda era bastante conservador. Dentre as mudanças ocorridas no processo de aprendizagem, foi a redução da importância dos exames de habilitação, ao caírem em desuso, a que mais refletiu na transposição do caso luso-brasileiro, onde o mestre passou a preparar o aprendiz não mais para o exame, mas sim para a prática direta do ofício.

Nesse contexto são criados cargos específicos de juízes para inspecionar os trabalhos, os valores das obras pictóricas passam a ser mais elevados com o incremento da clientela, mas ainda havia restrições quanto ao tema em razão do Concílio Tridentino.

Uma situação que parece assemelhar-se à realidade colonial brasileira era a relação entre mestre e aprendizes nos canteiros de obra, pois o mestre era acompanhado por dois ou mais aprendizes que lhe preparavam o material e a superfície que receberia a pintura, ajudando-o ainda na execução do trabalho, embora reservados normalmente aos ornamentos.

Em Portugal havia a apresentação de rascunhos para a arrematação das obras (Serrão, 1983), mas no Brasil há indicações de que o mesmo não tenha ocorrido, acredita-se que, no lugar de rascunhos ou projetos, as condições e contratos para tal trabalho é que seriam minuciosos e ricos em detalhes⁸ (Vasconcellos, 1977).

⁸ Conforme é possível atestar num contrato entre a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e o mestre-pintor Silvestre de Almeida Lopes para a execução da tarja do forro da nave da igreja (ver Apêndice A).

Dentre as mudanças ocorridas em razão dessa tomada de consciência dos pintores como artistas liberais, uma alteração significativa ocorre já em finais do século XVII, algo muito inexpressivo anteriormente passa a ser utilizado: a assinatura das obras. Embora o mestre pintor ainda contasse com a participação dos artífices de sua oficina no mesmo trabalho, não havia mais o caráter de parceria ou participação coletiva; não era mais a bandeira a empreender uma obra e sim o artista contratado. É a partir desse momento que os artistas portugueses começam a assinar suas obras.

Isso não foi tão comum nas pinturas coloniais brasileiras, porém há alguns trabalhos que possuem assinatura. Ou seja, percebe-se aí também uma mudança na estrutura, ainda que mais tímida e incipiente do que na metrópole. Mas seria esse um começo de caminho, uma tomada de consciência.

No entanto grande parte dos trabalhos de pintura não possui assinatura, portanto não é possível somente pelo contrato de arrematação das obras atribuí-las a determinado artista. Vitor Serrão faz essa advertência, pois mesmo em Portugal a obra podia ser empreitada por outrem, sendo assim, “antes é necessário os recibos de quitação, de pagamento das terças, etc.” (Serrão, 1983, p. 216). Tal qual no Brasil que havia a empreita também, embora essa situação seja mais recorrente na arquitetura.

Dentre as inúmeras dificuldades que há para a atribuição de autoria de uma obra pictórica, está a omissão dos traços pessoais do artista, que procurava seguir o padrão solicitado esforçando-se para não recriá-lo a sua maneira, mas conforme o modelo que lhe era entregue (Araújo, 1997).

Com a proposta de compreender a influência que a pintura do meio-norte mineiro possa ter exercido na pintura mogiana em São Paulo, é preciso primariamente compreender o sistema de trabalho que foi trazido de Portugal para o Brasil. Diante do exposto, sabe-se que quando o barroco integra-se no tecido urbano português, a condição servil do pintor estava em franca decadência, esse estava cômico de seu poder, era a tomada de consciência. Sendo assim, não é crível que houvesse uma inversão dessa condição nos artistas que imigraram para o Brasil.

Resta então analisar o desenvolvimento dos sistemas de aprendizagem da arte da pintura, ainda estabelecendo as relações entre Portugal e Brasil, mas trazendo agora dados coligidos nos diversos estudos que abordam esse aspecto.

Sistemas de aprendizagem

Os primeiros pintores que chegaram ao Brasil no período colonial eram integrantes das ordens religiosas como irmãos ou eram padres, entretanto não se pode extrair deles essa consciência da importância e da nobreza de seu papel enquanto artistas liberais. Logo, os primeiros pintores foram ensinando aos brasileiros os ofícios da dita arte, e assim foram-se formando os primeiros pintores nacionais (Leite, 1953).

Em nenhum dos estudos analisados sobre a pintura no Brasil foram encontrados documentos de contratos de servidão entre mestres e aprendizes. Há um consenso entre os autores desses trabalhos de que os mesmos nunca existiram, sendo mais usual o contrato oral entre as partes, com isso, não se sabe ao certo as obrigações de um para com o outro.

Testamentos minuciosos deixados por alguns artistas possibilitaram perceber que esses tinham aprendizes aos seus cuidados e, em muitos casos, o aprendiz era um de seus escravos. A esses também era ensinado o ofício.

Esse aspecto é muito peculiar à colônia luso-brasileira, pois de acordo com os tratadistas italianos (da Vinci, Alberti, etc.) a arte da pintura, por ser nobre, não poderia ser realizada por escravos. Contudo, não se pode equiparar a sociedade italiana à colônia portuguesa: são realidades muito distintas e anacrônicas em todos os aspectos.

A partir da introdução das práticas da pintura na Itália, em Portugal e no Brasil, têm-se diferenças significativas, pois para a arte da pintura alcançar status de nobreza nos dois primeiros casos foi preciso defender que a pintura era praticada por nobres, uma arte culta que poderia ser admirada por incultos, mas não produzida por eles. Algo muito dissonante do Brasil Colônia, onde os escravos, além de auxiliares, eram aprendizes de seus mestres, herdando desses seus pertences, livros de gravuras, tratados de pintura, etc.

No Brasil as pinturas foram desenvolvidas tanto por pintores estrangeiros, homens cultos, como pelos nativos da terra ou por escravos que eram os ajudantes dos artistas, como no caso de Manuel da Costa Ataíde, que tinha dois escravos por seus auxiliares, segundo Lélia Coelho Frota (1982). Portanto, aqui o escravo desempenhava funções que na Europa eram exclusivas do homem branco, o que traduz as diversidades que confundem o sistema implantado.

Os conflitos estendem-se também entre os limites das profissões, pois os oficiais em grande parte eram polivalentes, atuando em várias frentes, assim como os pintores, os quais dificilmente pode-se determinar que executassem somente dada técnica. Pois mesmo grandes mestres da pintura como Manuel da Costa Ataíde executavam pinturas em objetos de pequeno porte (Araújo, 2005).

Diante desse sistema confuso, segundo Henrique Néelson da Silva, “a diversidade da sociedade e dos centros urbanos do Brasil Colônia demandou recursos diferentes no objetivo de regulamentar e fiscalizar a prática dos diversos ofícios especializados na colônia.” (Silva, 2008, p.10).

A formação dos pintores não era sistematizada como em Portugal, entretanto haviam Tratados de Pintura que eram utilizados na execução das obras, assim como estampas e gravuras que serviram de modelos para as pinturas. Porém, para o ensino do ofício, a oralidade era o bem mais importante, sobretudo por grande parte da população não ser letrada.

Os primeiros ensinamentos não somente na área da pintura, mas em todos os campos do saber, foram iniciados pela Companhia de Jesus. Responsável pela educação dos índios e dos demais homens por longos anos.

Maria Lucília Viveiros Araújo (1997) confirma que para a pintura paulista tanto foram os jesuítas os responsáveis por seu desenvolvimento inicial, quanto as diversas ordens religiosas quando aqui se estabeleceram.

Conforme o povoamento ocorria e a população nascente fixava-se, surgiam os primeiros núcleos populacionais, demandas diversificadas iam sendo necessárias, com isso também a arte vai ganhando incremento e, para tal finalidade, não havia ainda quem pudesse executar trabalhos artísticos.

Logo, artífices tinham que ser trazidos de Portugal para a execução das obras artísticas, algo que elevava os custos. Segundo Serafim Leite: “A Portugal pediam-se Padres para Mestres e Evangelizadores do Brasil; e, com a mesma ânsia, Irmãos que fossem hábeis nas Artes e Ofícios” (Leite, 1953, p. 20), algo muito recorrente também em seus florescentes colégios, onde todo tipo de artífice era requerido, e Leite (1953) aponta a vinda do padre-pintor Manuel Álvares no ano de 1560.

Em algumas situações as obras necessárias eram encomendadas e trazidas de Portugal, mas isso aumentava grandemente os custos e, no caso específico da pintura, havia obras que precisavam ser realizadas no local, como pintura de forros,

altares, bandeiras, sendo impossível sua encomenda, a presença do pintor era imprescindível.

Assim como foi colocado anteriormente, Leite (1953) e Serrão (1983) acreditam ser difícil resolverem-se questões de autoria. Primeiro pela ausência da assinatura na maioria das obras, sobretudo nas pinturas dos forros das igrejas, pois como pontua Leite: “[...] Os quadros ou pinturas fixas, inamovíveis, para se fotografarem bem, é trabalho lento e dispendioso. E quando se trata de cores, só o exame directo dá a última palavra no problema complexo da procedência e da autoria” (Serrão, 1953, p. 57).

Segundo porque em muitos casos nem mesmo com o mais minucioso dos exames é possível identificar a autoria, pois há fatores como repinturas e restauros de má qualidade, ações danosas e irreparáveis do homem e fatores decorrentes de fenômenos climáticos que dificultam ou mesmo impossibilitam qualquer exame; torna-se mais seguro recorrer aos documentos escritos. Além das obras em si, são eles, ainda, os que mais indicações podem conter sobre os trabalhos executados pelos artistas, auxiliando pesquisadores na embrenhada tarefa de identificação de autorias.

Mas Araújo (1997) declara que a “arte colonial era religiosa e **coletiva** (grifo nosso)⁹, era bem diversa da chamada ‘grande arte’ individualizada executada num seleto grupo de países europeus” (Araújo, 1997, p. 35). Entretanto, o sentido que a autora dá ao termo coletivo é diverso das proposições anteriores, das quais esta pesquisa é partícipe.

Embora o estudo enfoque duas regiões distintas, não será feita uma análise da situação dos pintores paulistas alheia à dos pintores mineiros, por ser essa uma empreitada tanto mais complexa do que a compreensão global da situação do pintor e dos processos de ensino e prática do ofício da nobre arte. Então, as apreensões ora traçadas aplicar-se-ão, salvo exceções para as quais será feito um tratamento à parte, em ambos os casos.

⁹ Deve-se ressaltar o sentido do termo “coletivo” como ele é entendido aqui, pois em se tratando da arte do período colonial ela era coletiva por ser produzida para a coletividade, embora fosse executada por mais de uma pessoa. Com o desenvolvimento dos artistas passa a existir um caráter individualizado, pois esse processo de emancipação do indivíduo havia ocorrido na Europa; logo, os pintores não se percebiam mais realizando obras coletivas. Contudo, o caráter da obra tinha um fim coletivo e, ainda que os artífices-aprendizes participassem da execução de partes menores da obra (como nos ornamentos), a autoria caberia ao contratado e não a seu grupo.

Como o povoamento inicial foi nômade, sobretudo no caso paulista, muitos artistas eram contratados para executar trabalhos em cidades distintas de sua residência (esse contexto é vislumbrado também na metrópole), e esse intercâmbio, segundo Araújo, ocorreu entre São Paulo e Minas Gerais.

Foram nas oficinas dessas ordens religiosas onde se formou as primeiras 'escolas' de arte do mundo colonial. Quando precisavam de tarefas especiais, não havendo especialista local, contratavam mestres de outras capitanias. Essa circulação de mestres na colônia possibilitava a divulgação de técnicas e motivos entre vários mestres. No setecentos já havia oficinas de mestres leigos que prestavam serviços a essas ordens e às irmandades leigas. (Araújo: 1997, p. 46).

Esse aspecto é valioso por apresentar o trânsito dos pintores entre as cidades, fator que pode corroborar para a hipótese proposta da possível influência que os pintores do meio-norte mineiro possam ter exercido sobre os pintores paulistas em Mogi das Cruzes. Araújo (1997) apresenta a circulação de pintores nas diferentes localidades, como no caso do pintor mineiro José Patrício da Silva Manso, que atuou fortemente em São Paulo.

Quanto à ligação dos pintores a uma corporação ou sua posição enquanto profissional liberal nas capitanias, não há um consenso entre os estudiosos. Para Araújo não está clara essa condição do pintor, mas a autora indica a probabilidade de haver relações corporativas; para Flexor (1974), que analisou essa situação na cidade de Salvador, os pintores não faziam parte do sistema das corporações de ofícios mecânicos, eles gozavam de uma posição de profissionais liberais e será esse o posicionamento adotado para esta pesquisa, sobretudo após a análise da obra de Vitor Serrão (1983).

É inegável o funcionamento das Corporações de Ofícios Mecânicos no Brasil, tanto que para Leite (1953) não há dúvida quanto à adoção desse sistema: "Os ofícios mecânicos entraram no Brasil com os portugueses, primeiro nas vilas dos donatários, e logo, mais abundantes, ao fundar-se o Estado do Brasil em 1549" (Leite, 1953, p. 27).

Cunha identifica os padrões corporativos adotados no Brasil, apresentando documentos concernentes aos processos paulistas, porém ressalta a desproporção da estrutura dessas corporações face à realidade da colônia.

Quanto à adoção do sistema de corporações de ofícios mecânicos não há discordâncias, no entanto, essas relações foram pautadas em outros moldes na colônia. Reflexo das transformações portuguesas, onde os pintores, embora

tivessem se desligado da Bandeira de São Jorge, mantiveram por longo tempo os sistemas de aprendizagem tal qual era quando ainda estavam subjugados aos Regimentos.

Sendo assim, não se pode esperar que esses resquícios de organização corporativista não apareçam nas relações dos pintores do período colonial, mas em outro formato, embora cultivado o status de liberalidade da arte.

Assim como haviam sido suprimidas em Portugal, no Brasil as Corporações de Ofícios Mecânicos foram definitivamente extintas no ano de 1824 e, segundo Cunha, “[...] das corporações só permanecessem as irmandades, enquanto associações de caráter religioso e assistencial, nada restando de seu antigo papel de agência controladora da prática e da aprendizagem dos ofícios manufatureiros” (Cunha: 2005, p. 57).

A inexistência do vínculo entre pintores e o regime das corporações mecânicas refletiu tanto no exercício da dita arte quanto no ensino dela, transcorrendo de forma mais livre do que no caso português. Entretanto, não há documentação comprobatória desse processo, restando, assim, fundamentar-se na situação de aprendizado nos canteiros das obras.

Em Lisboa, transcorrido o período de maior agitação pós-desmembramento dos pintores das corporações, a estrutura se modificou: o aprendiz ao término do tempo em que estava sob os cuidados do mestre passava diretamente à prática do ofício, não havendo mais a necessidade do exame de habilitação.

No Brasil, sequer houve um sistema rigoroso de examinação, segundo Vasconcellos (1977) é crível que o aprendiz fosse instruído no local da obra, no labor diário da rotina do artista, preparando-lhe o material, a superfície que receberia o trabalho de pintura, e nos detalhes de menor importância das obras, como nos ornamentos (flores, folhas, molduras, cercaduras, muros, parapeitos). A anatomia normalmente ficava a cargo do mestre-pintor, que detinha um conhecimento maior, ou ainda de quem tivesse maiores habilidades na execução da tarefa.

A longa duração das obras, como no caso das igrejas, favorecia o aprendizado das técnicas. Para Vasconcellos, foi assim que se deu a formação das escolas regionais, possibilitando posteriormente a exportação dos artistas, sobretudo mineiros:

[...] habilitados através do aprendizado nas oficinas, mais voltados para as artes, ou nas construções, com maior interesse técnico. [...] São estes artistas que, formados na escola prática da profissão, em pouco

dispensariam os alienígenas, responsabilizando-se também pelo ensino das artes e ofícios entre nós [...] (Vasconcellos, 1977, p. 97-98).

Ao passo que, para Rodrigo Mello Franco de Andrade:

O aprendizado do ofício de pintor fazia-se unicamente por meio de cópias de estampas e desenhos. E o aprendiz bem dotado, mesmo depois de tornar-se oficial excelente e mestre de prestígio, em nada ficaria diminuído se nos seus trabalhos reproduzisse composições ou figuras de invenção alheia (Andrade, 1986, p.125)¹⁰

Ambas as metodologias são complementares e fundem-se no ensino da arte da pintura, aprender no canteiro de obras, não exclui a utilização dos modelos e cópias das gravuras. Porém, essas cópias não eram servis, o artista sempre encontrou meios de registrar sua marca e seu traço, ainda que houvesse um programa a ser seguido.

Hannah Levy (1978) aponta que os missais europeus eram utilizados como modelos para as obras de pintura executadas nas igrejas coloniais; modelos esses que possivelmente eram discutidos e definidos pelo cliente contratante. Os clientes mais importantes dos artistas coloniais eram irmandades e ordens terceiras.

Um trabalho de grande relevância para a compreensão do ensino da arte da pintura colonial seria a *Crônica da Pintura* mencionada por Andrade (1986), que teria sido elaborada pelo vereador mineiro Joaquim José da Silva, no ano de 1790; porém, nem o pesquisador afirma com veemência a existência de tal manuscrito.

Sobre esse suposto trabalho ou sobre o sistema de ensino da pintura em Minas Gerais, nenhum documento foi encontrado até o momento. Andrade (1986), ao propor a suposta existência desse manuscrito, baseou-se no fato de haver crônicas relativas a outras artes liberais. Caso o pesquisador esteja certo é custoso aos estudiosos da arte brasileira que tenha se perdido.

A inexistência de documentos sobre o processo em que se deu o ensino da pintura, e todas as questões que a cercam, dificulta as pesquisas e torna o trabalho impreciso, para Andrade:

Torna-se tanto mais necessário empreender um esforço enérgico para apurar como se constituiu em Minas e em que circunstâncias evoluiu e se

¹⁰ Até mesmo porque a ideia de cópia como é entendida nos dias atuais é totalmente distinta do que o era no século XVII, pois como Hannah Levy já tratou de esclarecer, para a produção das obras o modelo era extraído dos missais europeus, restando muito pouco de intervenção e liberdade criadora do artista. Embora alguns artistas tenham conseguido superar o modelo, a ideia não era essa. Quanto a mudança do significado do termo cópia que no século XX passa a simbolizar plágio, pode-se ver o estudado de Walter Benjamin. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. 1935".

aperfeiçoou ali um núcleo importante de pintores, na primeira metade do século XVIII, quando se está a verificar que daquela capitania procederam os mestres mais influentes na pintura das capitanias vizinhas e mais antigas (Andrade, 1986:74).

Face à carestia de informações, volta-se à pergunta: teriam os pintores do meio-norte mineiro exercido influência sobre os artistas que pintaram os forros da Igreja do Carmo em Mogi das Cruzes?

Embora não haja uma farta documentação sobre a pintura colonial, inúmeros estudos apontam e confirmam que tenha ocorrido entre as diversas capitanias e distritos um trânsito de artistas. Tal como o pintor José Joaquim da Rocha¹¹, oriundo de Minas Gerais, desenvolveu grandiosos trabalhos na Bahia, sendo considerado por pesquisadores o formador da “escola baiana de pintura”.

José Joaquim da Rocha é apontado como mestre de grandes pintores, tais como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco; outro artista de relevo que circulou entre as capitanias foi José Patrício da Silva Manso¹², também mineiro, mas atuou em São Paulo e foi considerado mestre do padre-pintor Jesuíno do Monte Carmelo¹³; ou seja, é possível afirmar que os pintores de Minas Gerais tenham influenciado paulistas e baianos, resta saber se a influência teria alcance também na região de Mogi das Cruzes.

No entanto, não se conhece com profundidade a maneira pela qual os já citados artistas José Joaquim e José Patrício tenham aprendido a arte de pintar, desconhecem-se maiores informações que possam indicar como esse aprendizado os antecedeu e os precedeu.

Estava o País em processo de colonização no período em que práticas e ofícios artísticos estavam sendo introduzidos, garantindo-se, assim, terreno fértil para a apreensão de qualquer técnica, por não haver nenhum padrão a obedecer ou mesmo a aplicar.

As primeiras construções foram erguidas com técnicas muito rudimentares, mas, aos poucos, a arquitetura, por exemplo, foi sendo modificada com técnicas

¹¹ Sobre a vida e obra do pintor José Joaquim da Rocha, ver OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 71-108, 1961.

¹² Sobre a vida e obra do pintor José Patrício da Silva Manso, ver ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista do Setecentos*. Dissertação – Dep. Artes Plásticas ECA/USP – mestre em Artes, São Paulo, 1997.

¹³ Sobre a vida e obra do pintor Jesuíno do Monte Carmelo, ver ANDRADE, Mário. Jesuíno do Monte Carmelo. Ver também, MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. *A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*. Dissertação – IA/UNESP – mestre em Artes, São Paulo, 2010.

construtivas introduzidas por engenheiros e militares portugueses. Preocupados com a construção de fortalezas para impedir invasões e ataques, desenvolveram meios de tornar os locais seguros mesmo diante dos materiais disponíveis. Essa melhoria construtiva foi empregada também nos edifícios civis e eclesiásticos, bem como nas demais artes, onde igualmente ocorreu grande desenvolvimento.

Além do incremento nas técnicas construtivas, a necessidade de espetacularização das obras barrocas geraria inúmeras outras especificidades artísticas; assim, inúmeras técnicas tiveram que ser empregadas e ensinadas. Além da estrutura externa dos edifícios, era necessário ao estilo barroco o preenchimento dos espaços interiores, com isso inúmeros ofícios seriam aplicados para a realização da ornamentação, da talha, dos douramentos, das pinturas, garantindo a uniformidade do conjunto.

O ensino das técnicas artísticas, sobretudo da pintura no período colonial, ficou a cargo dos padres-artistas. Foram as mãos desses religiosos, ao fundarem seus colégios e conventos, que ergueram o belíssimo patrimônio cultural que ainda pode ser visto em diversas cidades. Assim como os franciscanos na Bahia, as demais ordens religiosas formaram não somente o clero no País, como também ensinaram aprendizes que tornar-se-iam os maiores artistas e pintores coloniais. Elaboraram obras com engenhosidade, reinventando técnicas e moldando o estilo.

Após a chegada desses primeiros artistas religiosos, as técnicas da pintura foram sendo difundidas e desenvolvidas nos canteiros das obras, por meio também dos pintores portugueses que vieram fixar-se no território florescente. A aprendizagem adotada ocorria de maneira muito mais livre do que em Portugal, onde a priori eram os aprendizes regulados pelas corporações de ofício.

Na colônia, onde esse vínculo já estava resolvido e os pintores não mais estavam subjugados por essa estrutura, a arte da pintura pode desenvolver-se com maior capacidade de criação e inventividade. Correspondendo a pintura aos ideais do cliente, sendo moldada e subvertida pelo artista, que conseguiu em muitos casos fundir seu espírito às obras.

Dentre os processos conhecidos pelos pesquisadores quanto ao ensino da pintura no Brasil, merece destaque a tentativa de Manoel da Costa Ataíde ao criar, no ano de 1818, uma aula de desenho e arquitetura em Mariana (MG). Essa ideia de Ataíde aproximava-se dos ideais das antigas Academias de Arte como se pode verificar em Pevsner (2005).

Uma escola sem vínculo com as corporações de ofício, cujo aprendizado seria sistematizado,

[...] onde a reprodutibilidade do conhecimento já não se daria na prática comum do trabalho de mestre e discípulo, passando pela regulamentação corporativa. E sim através de um exercício do intelecto e do gesto em espaço de caráter mais didático do que de trabalho, uma vez que se insiste nos termos de *aula, instrução, ignorância, aperfeiçoamento, estudo*. (Frota, 1982, p. 28).

Contudo, o requerimento de Manoel da Costa Ataíde não obterá nenhuma resposta. Entretanto, no ano de 1816, Dom João VI havia instituído o ensino oficial das artes no Brasil por meio da Academia Imperial de Belas-Artes, que difundirá o estilo neoclássico, opondo-se ao gosto barroco/rococó das Minas Gerais.

Após a criação da Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), há uma mudança no estilo artístico, sobretudo por conta da influência francesa. A partir dessa alteração, o ensino das artes passa a ser sistematizado, contudo, não há nessa transformação interesse para a pesquisa em andamento, uma vez que as pinturas ora analisadas fazem parte do período precedente à formação da AIBA ou da petição do mestre Ataíde.

As pinturas paulistas localizadas no forro da Igreja do Carmo de Mogi das Cruzes situam-se entre os anos de 1802 e 1815; já as pinturas nos forros das igrejas diamantinenses são datadas entre os anos de 1766 e 1801, com obras do artista Silvestre de Almeida Lopes, encerrando o ciclo barroco/rococó do meio-norte mineiro¹⁴.

As obras que serão analisadas foram desenvolvidas segundo os métodos de ensino das artes e práticas do ofício descritas anteriormente, sem vínculo com os ofícios mecânicos. Realizadas por portugueses e, posteriormente, por mãos nacionais, a quem devemos nossas maiores produções coloniais, nas palavras de Aracy Amaral (2005),

[...] mãos escravas ou libertas, mestiços de índios, negros ou mulatos, por evidente tradição preconceituosa por parte dos portugueses brancos, que eram muito recessivos às atividades manuais. Por essa razão, devemos, sobretudo, aos artistas e artífices de origem africana grande parte de nosso patrimônio artístico. (Amaral, 2005: p. 259).

¹⁴ A referência às obras do pintor Silvestre de Almeida Lopes como encerramento do ciclo barroco/rococó em Diamantina e Serro trata somente das pinturas que são apresentadas nesta pesquisa, não engloba cidades vizinhas a essas.

Foram essas mãos que mais tarde desenvolveram novos caminhos na arte nacional, agregando o conhecimento do meio às necessidades percebidas.

A união dos diversos elementos artísticos na colônia foi a mola propulsora do estilo barroco, que agregando reuniu: pintura, escultura, arquitetura e música, convergindo ao mesmo ideal plástico e garantindo como resultado final o “espetáculo teatral”. A uniformidade do conjunto inundou construções civis e tornou-se o fulcro das construções eclesiásticas no Brasil.

Dentre os elementos plásticos incorporados às construções arquitetônicas, a pintura merece ser destacada, pois, fundida pelas mãos dos pintores à arquitetura, servindo-se dessa como suporte, as obras pictóricas subvertem valores e ganham destaque no conjunto; em alguns casos tornou-se o trabalho de maior vulto e beleza em determinadas construções.

As pinturas

Motivados pelas decorações internas das igrejas, assim como no caso da pintura, inúmeros artistas especializaram-se em diferentes técnicas; tanto que o artista que realizava a carnação das imagens sacras poderia ser o mesmo que faria os douramentos dos retábulos, a pintura no forro, etc. Conforme Machado (2003, p. 365), não havia, “contudo, distinções rigorosas entre os ofícios quando postos em atividade”.

São inúmeros os tipos de pinturas realizadas pelos artistas coloniais, tais como: a pintura de perspectiva, a mural, a ilusionista, o caixotão, entre outras. As pinturas realizadas nas igrejas setecentistas são normalmente de perspectiva. Um dos grandes artistas brasileiros nesse campo foi o pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde (mestre Ataíde), que trabalhou em obras-primas da arquitetura e seus trabalhos primorosos (Oliveira, 1982,1983) tornaram-se célebres, recebendo merecido destaque na historiografia da arte.

A pintura ilusionista caracteriza-se por criar um efeito ótico de ilusão¹⁵, um simulacro onde o espectador vê algo que na realidade não existe. Para tanto, o artista deveria conhecer o estudo da perspectiva, artifício tão caro ao estilo

¹⁵ Sobre as diversas modalidades de pintura utilizadas pelos artistas no período colonial ver: ÁVILA, Affonso. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

renascentista, mas no estilo barroco é assumido de outra forma, criando outro efeito, pronto a iludir.

O barroco é a arte da ilusão e a pintura foi um dos grandes artifícios encontrados para sua aplicação, como afirma Machado (2003, p. 92).

Deslocam-se todos os valores, invertem-se todas as certezas e a aparência toma lugar da realidade, parecendo que o escopo máximo dos artistas é a total confusão do espectador, como se pode observar principalmente na pintura dos tetos em que o fingimento de uma perspectiva ilimitada graças aos escorços de detalhes arquitetônicos fantasiosos e figuras humanas flutuantes e floridas vegetações arbitrárias e raios de luz e nuvens exóticas e anjos e santos, leva-nos a uma irrealidade que, a um tempo, desmente os atributos da pintura e a contingência do teto. O barroco é a arte do **'trompe l'oeil'**.

As técnicas para o ofício pictórico e o emprego desse tipo de pintura – ilusionista – encontraram campo fértil no Brasil. Embora não encontremos o mesmo desenvolvimento ocorrido na Europa, ela foi aqui realizada em grande escala e por inúmeros mestres, que estiveram a realizar suas obras desde o século XVII até os primeiros lampejos do século XIX.

O meio-norte mineiro conta com inúmeras obras de pintura ilusionista e de quadro central¹⁶, a maior parte delas realizada em Diamantina e no Serro pelos mestres José Soares de Araújo (pintor de origem portuguesa) e Silvestre de Almeida Lopes (pintor de origem desconhecida).

Dentre as igrejas diamantinenses que possuem pintura no forro, sejam elas do período compreendido como barroco ou rococó, figuram: Igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Nossa Senhora do Amparo, do Senhor do Bonfim, de Nossa Senhora do Rosário, da Ordem Terceira de São Francisco e da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. No Serro as igrejas que possuem pinturas de destaque para esta análise são: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Bom Jesus de Matozinhos e de Nossa Senhora da Conceição, embora sejam apresentadas também, ainda que superficialmente, a Capela de Santa Rita e a Capela de Nossa Senhora do Rosário.

Todavia, nada será possível afirmar a respeito dessas últimas por não existir mais nenhum documento sobre as obras, assim sendo, optou-se por recorrer às

¹⁶ Estas obras apresentam normalmente esquema de muro parapeito com tarja central, mas de modo geral não estão os elementos interligados por enrolamentos ou arquitetura fingida, como as pinturas do período precedente. Outro fator que as destaca do período anterior é a pintura do fundo, usualmente branca. Sobre o assunto ver: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. "A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó". In. *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. nº12.

informações que constam no estudo do pesquisador Carlos Del Negro *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: Norte de Minas*.

Deve-se, contudo, ressaltar que essas pinturas serão apresentadas na presente pesquisa por dois fatores: primeiro, por sua importância enquanto patrimônio artístico e cultural da região, e, segundo, por sua proximidade e sua relação com as pinturas diamantinenses. Podem contribuir ainda, em última análise, para as comparações com as produções paulistas.

Quanto às questões complexas de autoria e de escassa documentação a respeito dos monumentos que serão analisados a seguir, aplica-se a ponderação aventada por Erwin Panofsky (2009) ao declarar que:

Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se ‘encaixará’ na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes (Panofsky, 2009, p. 29).

Dentre as construções religiosas selecionadas para análise, inúmeras padecem de informações precisas ou pesquisas que indiquem com segurança dados sobre as pinturas que ocupam seus forros, sendo assim, as constatações realizadas devem ser feitas de forma bastante criteriosa.

Em Mogi das Cruzes (SP), as obras que serão confrontadas às produções do meio-norte mineiro serão as pinturas do forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, tanto a que está situada no forro da nave quanto a pintura executada no forro da capela-mor.

Conforme exposto acima, as pinturas das igrejas do Serro foram inseridas no estudo como mais uma ferramenta para análise estilística e por terem semelhanças com as técnicas empregadas em Diamantina; embora sejam imprecisas as informações que possam trazer luz sobre a origem das pinturas, bem como de seus executores.

As pinturas das igrejas situadas na cidade do Serro foram classificadas por Ávila (1980, p. 167) como as pinturas de **Partido C** (grifo nosso) do barroco e sua localização geográfica como *Rota do Serro*. Dentro dessa classificação há cidades nos arredores do Serro e de Diamantina, mas as demais cidades incluídas não

serão tratadas na pesquisa, por não terem um número expressivo de obras de pintura¹⁷.

A ordem que segue para a apresentação das pinturas será conforme a datação – provável ou comprovada – em que foram realizadas, das mais antigas às mais recentes, sendo assim: Serro, Diamantina e Mogi das Cruzes.

As pinturas no forro das igrejas do Serro

Matriz de Nossa Senhora da Conceição:

A datação posterior ao ano de 1776 é indicada por Ávila (1994/5, p. 157) como período provável para o início da construção do terceiro edifício (edificação atual) da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Serro. Ao longo dos anos diversas intervenções foram realizadas no edifício para garantir sua integridade, como o restauro recente no qual suas pinturas foram reintegradas.

A pintura existente no forro da nave tem datação presumível no ano de 1888 e é atribuída, por Ávila, a Manuel Antônio da Fonseca (1994/5, p. 164). Mas Del Negro (1978, p. 130) indica a existência de duas datas possíveis para a realização dessa pintura: a primeira, que seria da pintura original, em meados de 1828; e a segunda, essa uma repintura executada nos idos de 1888. Todavia também atribui essa segunda pintura a Manuel Antônio da Fonseca, embora faça ressalvas por não ter conseguido apurar essas informações em documentos por ele analisados.

A pintura do forro da nave é de tarja central, cuja visão apresenta a *Virgem da Conceição resplandecente* e logo abaixo dela surge, por entre nuvens e terra, um dragão. A cercadura do quadro é concheada de enrolamentos, com ornamentação ocre-rosada, luzes brancas e tonalidades marrons.

As feições dos anjos que circundam a virgem são uma representação bastante ingênua, não possuem os traços de uma pintura erudita, a anatomia dos rostos é pobre, embora a cercadura tenha uma fatura mais apurada.

¹⁷ Del Negro (1978) elaborou um trabalho ímpar, constituindo-se em rico arcabouço aos pesquisadores, cuja obra abrange todas as cidades que estão contidas no espaço geográfico do meio-norte mineiro, com análises das pinturas e imagens das mesmas.

No forro da capela-mor há uma tarja pintada a óleo. Essa, uma pintura mais recente do que a anterior (na nave), algo identificável face às suas características e estilo. O pintor, conforme identificou Del Negro (1978, p. 127), procurou representar nesse trabalho a *Ceia* de Leonardo da Vinci, embora tenha realizado modificações.

Não há documentos do período colonial de qualquer natureza que tratem dessa construção. Segundo informações coligidas¹⁸, os documentos que existiam, aos quais os pesquisadores citados recorreram, foram todos destruídos por ocasião de um incêndio.

¹⁸ Entrevista com a arquivista do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (AEAD), Verônica Motta, concedida à autora entre os dias 3 a 10 de janeiro de 2011. Del Negro (1978, p. 129) também faz menção a esse acidente.



Fig. 4 – Matriz de Nossa Senhora da Conceição, c. 1776. Serro, MG.



Fig. 5 – Autoria desconhecida.
Santa Ceia, c. século XIX. Óleo sobre madeira;
Forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Serro, MG.



Fig. 6 – Manoel Antônio da Fonseca (atribuição por Affonso Ávila)
Nossa Senhora da Conceição, c. 1828 ou 1888. Têmpera sobre madeira;
Forro da nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Serro, MG.

Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Ávila (1994/5) informa que a Irmandade do Carmo, no Serro, foi formada a partir do desmembramento dos irmãos terceiros do Carmo do Tijuco, no ano de 1761¹⁹.

A igreja fundada pela irmandade dos terceiros é patrimônio tombado pelo IPHAN, mas ao longo dos anos passou por alguns restauros, mais recorrentes quando ameaças constantes de ruína do templo se confirmavam. Diante dessas intervenções, sua fachada sofreu algumas alterações que a descaracterizaram da tipologia inicial, deixando-a em desarmonia, sem unidade de conjunto quanto ao número de portas e à situação das janelas, etc.²⁰.

Há no forro da capela-mor uma pintura de tipo ilusionista mais comum ao ciclo rococó, essa enquadrada por uma trama de arquitetura fingida, com balcões onde estão representados São João e São Mateus. A visão central do quadro representa a *Virgem entregando o escapulário a São Simão Stock* e Del Negro (1978, p. 149) indica ter sido essa pintura executada por um discípulo de mestre Ataíde, devido a sua semelhança com a obra pintada por este na matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara.

As colunas ligadas organicamente ao quadro principal apoiam-se sobre o entablamento com dois balcões ao centro, os plintos em recuo apoiam bustos de um lado e vasos de flores do outro.

Ainda na capela-mor há pinturas parietais, para as quais Del Negro (1978, p. 150) aponta uma datação mais recente do que para a pintura executada no forro e ressalva ter havido nessas pinturas um *Desaparecimento da técnica da pintura dos mestres*. Essa obra é constituída de três painéis de cada lado, onde são representados os Santos da Ordem do Carmo e episódios do Velho Testamento.

O estudioso Machado Filho assinalou a existência de uma pintura oculta sob o coro da nave (apud Del Negro, 1978, p. 152).

¹⁹ Tanto os documentos mensurados por Del Negro (1978) como os referidos por Ávila (1994/5) foram compilados pelo historiador local Dario A. F. Silva. Documentos esses que não foram encontrados durante a realização desta pesquisa e crê-se que já não existem mais ou estão em poder de particulares, sem o conhecimento da Irmandade dos Terceiros do Carmo do Serro e também do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Portanto, as informações ora descritas sobre as igrejas do Serro serão baseadas nos estudos e documentos aos quais teve acesso o historiador.

²⁰ Imagens mais antigas da igreja, com sua fachada original e as posteriores alterações efetuadas, podem ser vistas em: QUEIROZ, Maria da Graça Soto. *Serro*: Minas Gerais. Brasília, DF: Iphan /Programa Monumenta, 2010.

Em processo de restauro recente, ainda em andamento (2011), foram identificadas pinturas que estavam escondidas sob camadas de tinta a óleo no forro da nave dessa igreja, conforme já apontava Machado Filho (1941, *apud* Del Negro 1978). Contudo, não foi possível a inclusão das imagens dessa belíssima e minuciosa pintura na pesquisa, para que não ocorresse uma interferência no processo atento dos restauradores envolvidos no trabalho.

Embora os documentos citados no estudo de Del Negro (1978) não fizessem referência à execução das pinturas, os mesmos foram buscados, no entanto não foram encontrados, restando somente um *Livro de Receitas e Despesas de 1800 a 1846* ²¹, onde consta um recibo de **pintura paga ao pintor**, porém não consta o nome do pintor, a assinatura, nem mesmo o objeto da pintura.



Fig. 7 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo, c. 1768. Serro, MG.

²¹ DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Serro. Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Livro: receitas e despesas, 1800-1846.



Fig. 8 - Autoria desconhecida.
Virgem Entregando o escapulário à São Simão Stock, c. 1816. Têmpera sobre madeira.
 Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Serro, MG.



Fig. 9 - Autoria desconhecida.
Episódios do Velho Testamento. c. século XIX.
 Detalhe de pintura mural da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Serro, MG.

Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos

Tanto para a história da construção do templo, quanto sobre sua ornamentação pairam dúvidas sem resposta. A propósito da construção da igreja pode-se situar os anos de 1781 a 1785, como início de suas obras segundo Ávila (1994/5, p. 171) e a data para a realização da pintura no forro é próxima dos idos de 1797, de acordo com a representação aparente no medalhão da capela-mor.

A igreja possui pinturas no forro da capela-mor, pinturas parietais nas paredes da capela-mor e uma pintura no camarim do altar-mor, no entanto a obra cuja imagem será inserida logo abaixo é a pintura do forro da capela-mor, classificada por Oliveira (1997, p. 486) como pertencente ao ciclo rococó.

Há para essa pintura uma série de atribuições discordantes e baseadas em argumentos diferentes, porém nenhuma delas é conclusiva quanto ao pintor que executou a obra; isso ocorre, sobretudo, pela inexistência de documentos sobre a mesma.

A pintura do forro da capela-mor representa na tarja central o tema da *deposição ao túmulo*, onde a paisagem ao fundo é recortada por inúmeros rios. Há em toda a volta do forro um muro parapeito com recorte superior em curvas, no qual o artista representou anjos em movimentos graciosos, sentados sobre entablamentos interrompidos, segurando ramos de flores e, em volta da cena central, na cercadura do quadro, foram representados anjinhos em atitudes movimentadas. As cores predominantes na obra são azul e vermelho.

Essa pintura possui semelhanças com a pintura do consistório da Igreja de São Francisco de Diamantina, levando a crer que o mesmo artista tenha realizado ambas as obras; porém, em nenhum dos trabalhos há confirmação da autoria. Para Oliveira (1997, p. 486) o pintor de ambos os forros foi o artista Silvestre de Almeida Lopes, mas para Selma Melo Miranda (2009, p. 101) a pintura foi executada por Caetano Luís de Miranda²².

²² Em trabalho anterior foi apresentada uma análise minuciosa das diversas pinturas atribuídas ao artista Silvestre de Almeida Lopes; neste há esclarecimentos sobre os argumentos defendidos pelos diversos pesquisadores. Sobre essas divergências de atribuições ao artista da Rota do Serro, ver Pereira, 2011.

Nas pinturas murais foram representadas cenas do lado esquerdo e direito, respectivamente, a *Adoração dos pastores* e a *Adoração dos Reis Magos*, ladeadas pelas quatro figuras dos *Santos Evangelistas*, *Lucas*, *João*, *Mateus* e *Marcos*.



Fig. 10 – Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, c. 1781/1785. Serro, MG.



Fig. 11 – Caetano Luís de Miranda (atribuída por Selma Melo Miranda). *Deposição ao túmulo*, c. 1797. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos. Serro, MG.



Fig. 12 – Autoria desconhecida
Adoração dos Reis Magos, c. século XIX.
Detalhe da pintura mural da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos. Serro, MG.



Fig. 13 - Autoria desconhecida
Adoração dos Pastores, c. século XIX.
Detalhe da pintura mural da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos. Serro, MG.

Capela de Nossa Senhora do Rosário

A Capela de Nossa Senhora do Rosário do Serro foi benta aos 16 de janeiro do ano de 1759, data em que houve também a missa inaugural²³.

Dentre os documentos apontados por Ávila (1994/5), com informações sobre a capela, somente dois deles foram localizados; os demais documentos sobre a irmandade, caso existam, não estão sob a tutela do AEAD, inviabilizando o conhecimento de seu conteúdo.

Numerosas foram as intervenções sofridas por essa edificação ao longo dos anos, alguns restauros desastrosos foram capazes de alterar consideravelmente a tipologia da pintura existente.

A imagem da pintura apresentada logo abaixo encontra-se muito descaracterizada em relação à obra que aparece na pesquisa de Del Negro (1978)²⁴, cuja representação possuía o quadro central sustentado por quatro colunas de falsa arquitetura, muito distinta da imagem exposta, onde só aparece uma tarja central sobre fundo branco (o quadro está envolto por uma camada de tinta azul). Essa é a imagem que restou do passado de riqueza dos tempos da mineração, nem ao menos uma ilusão perspéctica.

A visão do quadro representa *O Sacrário*, que contém o *Cordeiro Pascoal com a cruz*. Ao lado das irradiações que envolvem o sacrário, desenvolve-se uma série de querubins envoltos em nuvens.

²³ DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Serro. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Documentos diversos, 1759.

²⁴ Del Negro (1978, Ilustrações n. 94) apresenta uma das poucas imagens dessa pintura anterior ao estado encontrado atualmente. Na ilustração é possível analisar as mutilações que a pintura sofreu. Outras imagens da igreja, realizadas por volta do ano de 1940, podem ser vistas em: QUEIROZ, Maria da Graça Soto. *Serro: Minas Gerais*. Brasília, DF: Iphan /Programa Monumenta, 2010. p. 75. Deve-se, no entanto, salientar que, após essas repinturas danosas à obra, tornou-se inviável qualquer tentativa de atribuição da autoria da pintura a partir dos traços do artista, já que o traçado original não pode mais ser identificado. Contudo, deve-se ainda buscar uma última análise por meio do desenho subjacente, na tentativa de obter mais informações do que a visibilidade a olho nu da pintura possa fornecer em seu lamentável estado atual.



Fig. 14 – Capela de Nossa Senhora do Rosário, c. 1758. Serro, MG.

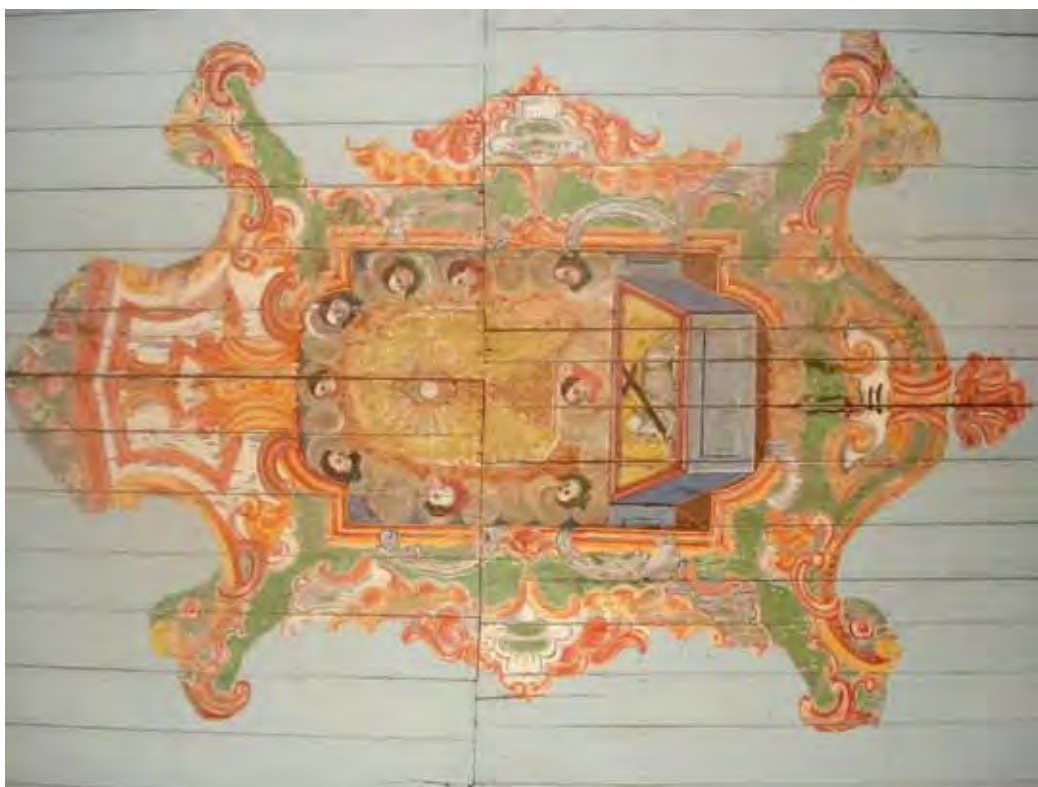


Fig. 15 – Autoria desconhecida.
O *Sacrário*, c. séc. XVIII. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Serro. MG.

Capela de Santa Rita

A Capela de Santa Rita apresenta inúmeras pinturas marmorizadas e florais no corpo da igreja, contudo não possui pintura no forro da edificação²⁵, sendo assim, não há meios de utilizá-las para estabelecer a comparação com as pinturas de Mogi das Cruzes (SP), logo é dispensável sua inclusão.

Sua datação é do século XVIII, portanto não seria válido deixar de mencioná-la, sobretudo por apresentar algumas pinturas aparentes e outras escondidas por trás das grosseiras camadas de repinturas realizadas. Essa capela merece especial atenção por parte de restauradores e dos serviços de proteção ao patrimônio cultural, por ser visível mesmo ao espectador mais desavisado que, por baixo de toda a tinta aplicada recobrimdo suas paredes, surgem delicados trabalhos de pintura onde já foi realizada a decapagem (remoção da pintura mais recente).

O *Livro de Concordatas de 1749 a 1874*²⁶ é o único documento que restou dos arquivos da irmandade, mas não traz nenhuma informação sobre o período de construção da obra. Ávila (1994/5, p. 184) aponta que a construção da capela seja anterior ao ano de 1745, com base em um documento antigo que fora encontrado, contudo não apresenta informações precisas sobre sua construção ou ornamentação interior.

Nos idos de 1978 Del Negro catalogou e pesquisou a região da “Rota do Serro” e, após o término do seu trabalho, não incluiu nenhuma informação a respeito da Capela de Santa Rita, ou seja, conclui-se que nessa data já não havia nenhuma pintura presente no forro ou ao menos que estivesse visível.

²⁵ Pode ser que haja mais pinturas do que é possível visualizar em seu estado atual (considera-se o período em que as imagens foram realizadas, em janeiro de 2011), com paredes e teto recobertos grosseiramente por tinta óleo, branca e tons marrons. Porém, pesquisas anteriores – Del Negro (1978) e Ávila (1994/5) – também não apresentam nenhuma informação quanto a esse aspecto.

²⁶ DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Serro. Capela de Santa Rita. Livro de Concordatas, 1749-1874.

As pinturas no forro das igrejas de Diamantina

Algo recorrente nas igrejas diamantinas é a execução de trabalhos de pintura no forro da capela-mor, esse por sua vez é o cômodo de maior destaque nessas construções. Esse aspecto não se restringe somente à pintura, abrangendo também a ornamentação de modo geral; salvo exceções, em alguns casos isolados foram feitas pinturas no forro da nave, como nas Igrejas de Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora do Amparo; e na sacristia ou no consistório, como nas Igrejas Nossa Senhora do Rosário e São Francisco de Assis.

Igreja de Nossa Senhora do Carmo

A Igreja de Nossa Senhora do Carmo, dos irmãos terceiros, foi uma das principais igrejas dos áureos tempos do Tijuco. O contratador de diamantes José Fernandes de Oliveira foi quem definiu a localização onde a igreja seria construída, mas como os demais irmãos não estavam de acordo com o local escolhido, ele teve que tomar a ereção da igreja a seu cargo.

No ano de 1760 é emitida a autorização para construção da capela e, pouco tempo depois, já nos idos de 1765, a mesma encontrava-se pronta, ou muito próxima de sua conclusão, restando apenas os trabalhos de ornamentação interior.

Decorreriam doze anos entre a execução das pinturas da capela-mor, nave e sacristia. Logo, a pintura da capela-mor foi realizada em meados do ano de 1766, enquanto as demais foram acordadas por volta do ano de 1778. Todas as pinturas dessa igreja foram realizadas pelo mestre-pintor José Soares de Araújo.²⁷

O pintor português era considerado pelos irmãos carmelitas como um dos melhores pintores da região, conforme se lê no trecho transcrito por Machado Filho (1980) do termo ajustado aos 3 de março de 1766, “que He o mais perito na dita Arte, que há neste Continente... pello preso de hum conto e coatrocentos mil Reis, tudo dourado epintando tudo na última perffeição e a Satisfação desta Mesa” (Machado Filho, 1980, p. 239/40).

²⁷ Estudos recentes de Santos e Miranda (1999) apontam que a pintura da sacristia tenha sido executada por Caetano Luiz de Miranda, não pelo pintor José Soares de Araújo conforme atesta Del Negro (1978).

Todas as pinturas realizadas tiveram sua autoria comprovada ou verificada por meio dos documentos da irmandade aos quais os pesquisadores tiveram acesso. Portanto, não há dúvidas quanto à execução das obras dos forros da capela-mor e da nave pelo pintor José Soares de Araújo. As pinturas executadas no forro da nave e na capela-mor são bastante representativas do estilo barroco, onde o artista adotou a pintura de perspectiva para criar efeitos ilusórios ao espectador; essa obra possui uma minuciosa trama arquitetônica fingida, que amplia o espaço físico para além de onde a vista alcança.

O artista empregou uma técnica classificada pelo pesquisador Luís Jardim (1939, p. 75) como “tenebrista”, cuja arquitetura preenche todos os espaços com um colorido escuro, criando o efeito de penumbra, propício ao recolhimento religioso.

No forro da nave o artista dividiu as cenas religiosas em diferentes quadros, embora a opção dos temas tenha seguido o programa definido pelos terceiros, não gozava o artista de liberdade para escolha desses, sua inventividade deveria restringir-se a outros aspectos, tais como a disposição das figuras, a escolha das estampas e gravuras que seriam mescladas para formar as visões, enfim, o artista poderia em outros elementos incutir seu estilo pessoal.

Os temas adotados para as pinturas executadas foram os seguintes: para o forro da capela-mor pintou *A Virgem entregando o escapulário a São Simão Stock*; para o forro da nave, a visão central apresenta *Elias arrebatado pelo carro de fogo*, e as demais apresentam grupos de anjo e nas laterais alguns dos santos carmelitas; e na pintura da sacristia o artista executou uma grande tarja central, contendo uma cartela branca com alguns dizeres. Há ainda outras pinturas do artista nessa igreja: os painéis sob o coro, a abóbada do camarim do altar-mor e o oratório da sacristia.

Encontra-se sob a tutela da O.T. toda a documentação referente à igreja, contudo em razão da ausência da priora na cidade durante o levantamento dos dados para a pesquisa os mesmos não puderam ser consultados; entretanto esse fator não interferiu na verificação dos dados necessários em virtude das numerosas pesquisas sobre a igreja.

Apesar de não ter sido feita a análise documental da igreja, a tomada de imagens para inserção e análise deste estudo pôde ser realizada a contento, possibilitando apresentar as belíssimas e grandiosas pinturas que descansam nos forros dessa construção.



Fig. 16 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo, c. 1765. Diamantina, MG.



Fig. 17 – José Soares de Araújo
A Virgem entregando o escapulário a São Simão Stock, c. 1766. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG.



Fig. 18 – José Soares de Araújo
Elias arrebatado pelo carro de fogo. c. 1778. Têmpera sobre madeira.
Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG.



Fig. 19 – José Soares de Araújo
Tarja Central . c. séc. XVIII. Têmpera sobre madeira.
Forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina, MG.

Igreja de São Francisco de Assis

A Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina é um caso raro em termos de documentação. Embora alguns lançamentos apresentados sejam lacônicos, grande parte dos papéis que remontam à história da igreja é bastante satisfatória, aspecto incomum para o período, sendo assim, deve-se ressaltar, sobretudo, o papel fundamental dos irmãos franciscanos na preservação desses documentos, que agora estão sob a tutela do AEAD.

Dentre a documentação pesquisada encontrou-se comprovação da autoria de José Soares de Araújo na pintura do forro da capela-mor, embora não restassem dúvidas quanto a essa atribuição, pois Del Negro (1978) em seu estudo já havia coligido dados a esse respeito, como será possível ver adiante.

Há também inúmeros documentos que apontam trabalhos de Silvestre de Almeida Lopes como será possível verificar. Contudo, embora seja farta a documentação, há ainda muitas lacunas a serem preenchidas quanto à pintura que se encontra no forro do consistório²⁸, pois essa continua até o presente momento sem nenhuma autoria comprovada.

Miranda (2009) indica a execução dessa obra (forro do consistório) ao pintor Caetano Luís de Miranda; embora Del Negro (1978) não tenha apontado nenhum artista como executor da obra, ele é apoiado por Miranda (2009) ao discordar que Silvestre de Almeida Lopes teria realizado o trabalho.

Conforme a documentação verificada, nota-se que os lançamentos a Silvestre de Almeida Lopes são datados de meados de 1764, enquanto a pintura apresenta a datação de 1795, como se pode verificar na representação adiante.

Na pasta *Recibos avulsos*²⁹ da irmandade, encontram-se os recibos do ano de 1764, datados de 18 de março, 12 de novembro e 30 de dezembro, todos a Silvestre de Almeida Lopes. Porém, não há nesses nenhuma informação quanto ao

²⁸ O cômodo intitulado “consistório” foi durante longos anos tido como a sacristia da igreja, no entanto, Miranda (2009) resgatou a história da Igreja de São Francisco de Assis e orienta que esse ambiente nunca fora a sacristia, e sim o consistório. Esse dado é demasiado importante, pois pode corroborar nas tentativas para verificação de autoria da pintura na documentação existente, agora que se sabe ao certo o termo que era aplicado a esse cômodo. Pois mesmo Del Negro (1978) informava haver uma pintura na sacristia. Essa alteração evidencia que se procurava por dados equivocados, o que pode – ou não – ter ocasionado atraso no levantamento dessas informações.

²⁹ DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Caixa 364. Irmandades. Arraial do Tejuco. Ordem Terceira de São Francisco. Bloco A: Recibos, 1762-1769; Avulsos: eleições de ministros e mais irmãos, despesas, recibos. Bloco C: documentos avulsos s/ data.

serviço que foi executado. Logo, não há como precisar pelo que recebeu o artista. A exceção ocorre quanto ao documento do ano de 1763 que é mais específico, o qual informa a Encarnação da Imagem de Cristo, de Santa Isabel e dos Bem Casados.

Transcrição³⁰ de um dos recibos do ano de 1764 apresentado logo abaixo:

*O nosso Irmão Sindico dará ao M. Pinttor Sylvestre
quarenta oitavas de ouro a conta de Mayor qoantia que
se lhe deve; as quais se lhe levarão em conta (seguem-se 2 pl.^{as} ininteligíveis).
Tejuco a 30 de Dezb.^o de 1764.
(a) Ant.^o Barb.^a d'Olivr.^a (secretario).*



Fig. 20 – Recibo de pagamento a Silvestre de Almeida Lopes
Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta. 2010.

A pintura do forro do consistório, objeto de inúmeras controvérsias e até o presente momento sem comprovação de autoria, é composta por elementos muito próximos do que fora executado na Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, no Serro. Embora o tema central seja diferente, os anjos segurando ramalhetes de flores têm as mesmas feições e gozam da mesma movimentação graciosa; assim como a moldura com formas conchóides que envolve a cena central, semelhante em

³⁰ Transcrição apresentada por Del Negro (1978, p.44), que segundo o autor teria sido realizada nos documentos originais (vide cópia reprográfica do documento original acima) pelos pesquisadores Aires da Mata Machado e Luís Jardim.

ambas; logo, essa aproximação no estilo e nas formas leva a crer na execução de um artista para as duas pinturas.

O quadro central da pintura franciscana traz *São Francisco Adorando o Crucificado* e, logo abaixo da cena, um medalhão onde consta a datação do ano de 1795 e ainda os seguintes dizeres: *Que hé isto? ó bom Jesus eu me confundo/ Entre tanto favor e fineza tanta:/ A virtude hé que me encanta/ Por Ella do alto Empyreo desço ao mundo.*

Essa pintura sofreu inúmeros danos ocasionados por repinturas mal-feitas. Del Negro (1978, p. 42) criticava essas repinturas indicando que algumas partes se assemelhavam a recortes de papelão. A igreja, em restauro recente, teve suas pinturas reparadas e foi entregue ao público para que os traços da pintura possam ser apreciados novamente. Com um restauro cuidadoso, retirou-se as camadas de repintura grosseira, o que permite uma bela visão da obra. Não há mais nenhum elemento que indique as nuvens da cena de forma “estropiada”, porém a mão direita de São Francisco ficou bastante prejudicada, conforme o pesquisador havia denunciado.



Fig. 21 – Igreja de São Francisco de Assis, c. 1772. Diamantina, MG.



Fig. 22 – Caetano Luís de Miranda (atribuição por Selma Melo Miranda)
São Francisco adorando o Crucificado. c. 1795. Têmpera sobre madeira.
Forro do Consistório de São Francisco de Assis. Diamantina, MG.

Quanto à pintura do forro da capela-mor, essa teria sido iniciada por volta de 1782, pelo pintor José Soares de Araújo. No entanto, a obra foge ao esquema compositivo adotado até então, onde o artista se valia da arquitetura fingida para ocupar todo o espaço do forro. O que se vê nessa imagem é uma pintura mais ao gosto do final do século XVIII, próxima aos moldes do rococó, imprimindo leveza em meio ao fundo claro.

Nessa mudança de estilo as imponentes perspectivas arquitetônicas são abandonadas em favor de um muro parapeito em toda a volta do forro com balaustradas nas laterais e apenas uma tarja central.

O tema do quadro central na capela-mor da igreja é a visão da *Virgem da Conceição* pisando em nuvens e ladeada por anjos. A cercadura do quadro possui formas conchóides, evidenciando essa nova tendência de gosto rococó. No muro-parapeito, que emoldura o forro, o pintor adicionou cartelas que exaltam as virtudes da Virgem. As feições dos anjos representados são semelhantes aos anjos pintados no forro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, o que a diferencia é o *esquema compositivo* adotado pelo artista, conforme exposto acima.

Dentre as razões para essa mudança no estilo da composição, pode-se evidenciar o custo bastante elevado das pinturas que ocupavam todo o espaço do forro, encareciam muito a obra, ao passo que cobrir com pinturas somente um terço do forro proporcionaria até mesmo aos artistas muito mais encomendas.

Essa pintura teve sua autoria afirmada por Del Negro (1978) com base nos bilhetes e recibos encontrados. Dentre os documentos para essa pintura há um documento incomum, que é o *Rol das Tintas*³¹ utilizadas por José Soares de Araújo para pintar a capela-mor. Esse documento dá indicações importantes quanto às nuances utilizadas pelo artista.

Embora esse documento tenha sido transcrito no estudo de Del Negro (1978, p. 48), devido a sua importância e ineditismo é apresentada sua transcrição e, logo abaixo, uma cópia reprográfica realizada para a pesquisa, bem como a imagem do forro.

³¹ DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Caixa 363. Irmandades. Arraial do Tejuco. Ordem Terceira de São Francisco. Documentos diversos (encadernados irregularmente), 1762-1785.

“Rol das tintas q. se carecem p.^a a pintura da Capela de N P.^e

S. Fran^{co}.

10 ' ' Milheiros d'Ouro

5 ' ' C^a d'geço grosso

4 ' ' d^{as} d'geço Mate

5 ' ' L^{as} de bolo (?)

1/4 ' ' de pinta unha (?)

3 ' ' L^{as} de maquim (?)

1/2 ' ' d^a de rom (?)

1 ' ' d^a de flor d'Anil

1 ' ' d^a de Vermilhão

2 ' ' d^{as} de Sinõpla (?)

1/4 ' ' d'Verde Eszilado (estilado)

1/2 ' ' (cx ou lata?) de jalde lino (Amarelo)

1/4 ' ' d'Flor d'jalde (lalde)

1/2 ' ' l^a de lacara

2 ' ' C^a de Alvayade

12 ' ' l^{as} do d^a fino

1/4 ' ' d'preto de roma

1/4 ' ' de gomas graxas

1/4 ' ' d^a detromentina fina

1 ' ' pele d'lixa fina de pintor grande ou duas piquenas

4 ' ' broxas grandes

2 ' ' duzias d'broxas piquenas surzidas co algumas de ponta

4 ' ' d^{as} d'pinceis d'cabra surzidas

3 ' ' C^a de retalho de luva

1 ' ' barril de olio d'linhaça

2 ' ' l^{as} d'Sombra d'Colonia.

Pedece venha tudo bem acondicionado e no melhor comedo que
puder ser

1 ' ' l^a de fezes de ouro

(no verso desse rol está escrito:)

“Rol das tintas pa Dourar e pintar a capela mor da ordem 3.^a de S. Franc^o s/ data.

Fig. 23 – Transcrição: Rol das Tintas para a pintura da capela-mor de São Francisco de Assis.
Fonte: AEAD.



Fig. 24 – Documento: *Rol das Tintas q. se carecem p.^a pintura da Capela de N. P^e. S. Fran^{co}.*

Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta, 2010.



Fig. 25 – José Soares de Araújo
Virgem da Conceição. c. 1782. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor de São Francisco de Assis. Diamantina, MG.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário é das mais antigas da cidade de Diamantina (cerca de 1733), era inicialmente uma ermida que aos poucos passou por inúmeras obras até conseguir erigir o templo atual.

Embora documentos dos anos iniciais não sejam encontrados, os demais períodos possuem ampla documentação, foram conservados com zelo pelos irmãos do Rosário e atualmente estão sob os cuidados do AEAD.

A Irmandade manifestava uma preocupação muito forte quanto aos cuidados na ereção do templo, tanto que em diversos documentos é possível atestar esse desejo de que sua capela fosse erguida no melhor modelo possível e, para tal, solicitaram aos artesãos e artífices que seguissem alguns padrões e detalhes adotados nas igrejas vizinhas: Carmo e São Francisco.

O pintor português José Soares de Araújo atuante em ambas as Igrejas mencionadas acima, seria contratado também pela Irmandade do Rosário para a realização da pintura do forro da capela-mor de sua Igreja. O pintor além de executor da obra do forro da capela-mor foi ainda Tesoureiro da Irmandade por muitos anos³².

A pintura realizada em meados do ano de 1779 pelo pintor português no forro da capela-mor é considerada por especialistas como um dos pontos mais altos da pintura mineira (Ávila, 1994/5, p. 313).

O quadro central apresenta a *Virgem do Rosário* rodeada por querubins, na nuvem abaixo dos pés da Virgem foram representados anjos buliçosos em atitudes variadas. A cena ocupa a maior parte do forro e as demais partes foram ocupadas por trama arquitetônica, não há na pintura nenhum espaço em branco toda a abóbada recebeu tratamento.

Além desta belíssima pintura no forro da capela-mor, há outra, no forro da sacristia, para a qual não havia nenhuma atribuição de autoria por parte dos especialistas, sobretudo pelo estado em que ela se encontra. No entanto coube a esta pesquisa averiguar com maior cautela dados dessa obra que serão tratados a parte, ao final deste capítulo.

³² DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Arraial do Tejuco. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Livros: receitas e despesas, 1779-1787, 1789-1801; Avulsos: pastas 1749-1794, 1759-1794, 1770-1778, 1780-1789, 1783-1789, 1763-1796.



Fig. 26 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, c. 1772. Diamantina, MG.



Fig. 27 – José Soares de Araújo
A Virgem do Rosário. c. 1779. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, MG.

Igreja de Nossa Senhora das Mercês

A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês foi criada a partir de uma dissidência dos irmãos do Rosário dos Pretos do Tijuco. O ocorrido em meados do ano de 1772 resultaria em uma nova irmandade e, conseqüentemente, mais uma igreja para a cidade. Contudo, houve uma longa demora até que esta igreja ficasse pronta para a realização dos trabalhos religiosos. Por volta de 1784 estima-se que estivesse parcialmente concluída, em virtude das festividades ocorridas na mesma (Ávila, 1994/5, p. 313).

A Igreja de Nossa Senhora das Mercês, como as demais em Diamantina ocupou-se com maior interesse da capela-mor, onde o pintor Manoel Alvarez Passos³³ realizou a pintura do forro.

O forro da capela-mor foi pintado por volta do ano de 1794, cuja execução possui os elementos presentes na pintura característica do ciclo rococó (Oliveira, 1997, p. 489), cujo forro é cercado por muro-parapeito e ao centro é inserido o medalhão como o elemento mais importante da obra, sobre o fundo branco. O medalhão central recebeu moldura de rocalhas e guirlandas de flores em tons vermelhos e azuis, a visão do quadro é *Nossa Senhora das Mercês* emoldurada por querubins e cativos.

Oliveira (1997, p. 489) acredita que o pintor Manuel Álvares Passos tenha sido um dos discípulos do pintor José Soares de Araújo, embora seus aprendizes sejam desconhecidos. Essa indicação deve-se às semelhanças que existem entre essa obra e a pintura do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis realizada pelo pintor português em 1782.

Dentre as semelhanças, pode-se mencionar o traço do mestre português que aparece sutilmente na pintura da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, tanto nas nuances de cores, sobretudo nas cores sépia, como nas figuras. Ávila (1994/5) destaca ainda a possibilidade de intervenção direta do mestre português, “A influência do estilo do guarda-mor José Soares de Araújo é bastante nítida nas figuras, o que poderia justificar a hipótese de sua intervenção pessoal no

³³ Das despesas efetuadas com o pintor aparecem dois nomes, o qual se crê sejam abreviaturas do mesmo nome, algo usual para o período, conforme se vê: no livro *Livro de Despesas de 1795 a 1796*, se pagou ao pintor Manoel doz Passoz, e por sua vez no *Livro de Despesas de 1804 a 180*”, se pagou ao pintor M^{el}. Alz. que se devia de pinturas.

acabamento desse forro de autoria de um de seus discípulos, Manuel Álvares Passos³⁴ (1994/5, p. 318).



Fig. 29 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês, c. 1778. Diamantina, MG.



Fig. 28 – Manuel Alvarez Passos
Nossa Senhora das Mercês. c. 1794. Têmpera sobre madeira.
Forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês. Diamantina, MG.

³⁴ Esse dado não é confirmado, não há nenhuma pesquisa que comprove que Manuel Alvares Passos tenha sido efetivamente discípulo de José Soares, embora haja semelhança em seus trabalhos. Essa informação carece de estudos para que possa haver uma afirmação.

Capela de Nossa Senhora do Amparo

A Irmandade dos Pardos do Arraial do Tijuco foi responsável pela ereção da Capela de Nossa Senhora do Amparo por volta do ano de 1756, data em que foram autorizados a erguer capela própria. Em meados de 1776 desenvolvia-se entre os irmãos preocupações com a ornamentação interna do templo (Ávila, 1994/5).

O pintor Silvestre de Almeida Lopes segundo Ávila (1994/5) realizou inúmeros trabalhos de pintura no templo, porém muito pouco resta do original como se pode averiguar. Contudo, recentemente a capela foi restaurada pelo IPHAN e a pintura no forro da nave, também de autoria do pintor citado, ganhou cores mais vivas e vibrantes após a conclusão dos trabalhos. Mas devido às repinturas que haviam sido empreendidas, tornou-se inviável a análise do estilo pessoal do pintor.

Dentre os documentos levantados no AEAD há: o *Livro de Termos de 1780* onde consta a informação de Silvestre de Almeida Lopes como pintor da “Capella”, o documento de arrematação da obra, alguns recibos que indicam o pagamento desta pintura e orientações quanto à realização da obra.

A obra realizada por silvestre de Almeida Lopes não é uma pintura comum ao setecentos – pintura de perspectiva – está mais próxima do ciclo do Rococó (Oliveira, 1997), onde somente a cercadura com quadro central aparece sobre fundo claro.

O esquema de composição adotado pelo artista foi uma exigência da irmandade que o contratou conforme a documentação comprova, ou seja, o artista somente seguiu o plano que estava no contrato de arrematação da obra, embora a disposição dos elementos e as formas que foram empregadas façam parte da inventividade do artista, o plano da pintura seguiria o estabelecido no contrato com a Irmandade³⁵.

³⁵ Há na página **191** uma cópia reprográfica deste documento, onde se pode atestar como eram feitos os contratos entre as irmandades e os artistas, o documento já havia sido transcrito em Del Negro (1978), porém é agora apresentada sua reprodução inédita nesta pesquisa.



Fig. 30 – Capela de Nossa Senhora do Amparo, c. 1756. Diamantina, MG.

A pintura do forro da nave, datada do ano de 1790 possui uma grande tarja sobre fundo inteiramente branco. Na tarja central o pintor representou o *Espírito Santo* irradiando luzes brancas que emanam na direção dos querubins, esses cingem a extremidade da moldura interior. Externamente enrolamentos em curvas e contracurvas formam a cercadura do quadro com ramos de rosas presos à ornamentação.



Fig. 31 – Silvestre de Almeida Lopes
Espírito Santo. c. 1790. Têmpera sobre madeira.
Forro da nave de Nossa Senhora do Amparo. Diamantina, MG.

Capela de Nosso Senhor do Bonfim

As informações existentes sobre a Capela de Nosso Senhor do Bonfim resgatam o passado por meio da tradição oral, em virtude de não haver nenhum documento existente sobre a ereção e a história da capela. Porém isso não reduz sua importância enquanto patrimônio histórico e artístico da humanidade, tanto que é um dos monumentos sob a proteção do IPHAN.

Por meio da oralidade (Ávila, 1994/5, p. 324) conta-se que a Capela tenha sido fundada pelos militares do Tijuco. Machado (1980, p. 245) informa que alude no livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do ano de 1771, um termo à Capela de Nosso Senhor do Bonfim. A partir dessa referência é possível indagar que a Capela tenha sido ereta antes dessa data. Todavia nada se pode afirmar a esse respeito.

A inexistência de informações abrange todos os aspectos dessa construção, onde não se conhece nenhum dado a respeito da ornamentação interior, nem mesmo a autoria da pintura que foi executada no forro da capela-mor.

A arquitetura da Capela é considerada por especialistas (Ávila, 1994/5, p. 326) como a mais harmoniosa dentre o conjunto das igrejas setecentistas diamantinenses, mas é seu interior que se destaca em meio as suas formas diminutas, pois a capela-mor da edificação concentra os melhores trabalhos tanto de pintura como de talha.

O esquema compositivo da pintura do forro da capela-mor é semelhante ao esquema adotado pelo guarda-mor José Soares de Araújo em suas obras, cujo trabalho possui um caráter “penumbriista”. Tal pintura é classificada como “pintura pitoresca” (Ávila, 1994/5, p. 328) ou ainda como “pintura ingênua” (Del Negro, 1978, p. 55).

No quadro central a visão é o *Descendimento da Cruz*, no qual os personagens próximos ao Cristo possuem um tamanho maior quando comparados às reduzidas figuras da cena que se passa abaixo, evidenciando a importância dos personagens a partir da diferença de proporções em que estes foram representados. Essa solução bastante peculiar direciona a visão do espectador àquilo que é mais importante na visão, a bíblia do iletrado, uma pintura atenta aos dogmas do barroco.

Para formação arquitetônica fingida ao redor do quadro central, o pintor criou quatro nichos entre pilastras, que são ocupados por figuras de sibilas³⁶, como se pode ver a olho nu o artista representou à esquerda Délfica e Líbica, e à direita Tiburtina e Frígia.

Embora não existam documentos sobre a Capela, deve-se ressaltar que as imagens são um belíssimo testemunho dos áureos tempos do Tijuco, mesmo que não se conheça sua datação provável, muito menos a possibilidade de autoria da pintura de grande valor pictórico e beleza da capela-mor.

³⁶ As sibilas são personagens da mitologia greco-romana, que representam sacerdotisas com dons proféticos. Embora seu uso seja uma solução incomum na pintura do território da “rota do Serro”, a utilização e associação de elementos sacros e profanos é comum na história da arte, tanto que Michelangelo Buonarroti adota as sibilas na pintura da Capela Sistina (Basílica de São Pedro - Vaticano) e, o mesmo fez Rafael Sanzio na Capela Chigi (Igreja Santa Maria del Popolo – Roma). A utilização das sibilas demonstra uma erudição histórica, porém podem ter sido empregadas em Diamantina apenas por fazerem parte de algum missal que tenha chegado às mãos do pintor, ou ainda da união de várias estampas, recurso usual no período colonial.



Fig. 33 – Capela de Nosso Senhor do Bonfim, c. 1771. Diamantina, MG.



Fig. 32 – Autoria desconhecida
Descendimento da Cruz. c. séc. XVIII. Têmpera sobre madeira.
 Forro da capela-mor de Nosso Senhor do Bonfim. Diamantina, MG.

As pinturas nos forros da igreja de Mogi das Cruzes

Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo

As pinturas existentes no forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Mogi das Cruzes (SP), foram pouco pesquisadas, assim como a pintura paulista colonial; de modo geral, serão necessários empenhos diversos por parte dos pesquisadores para que um panorama artístico do período possa ser traçado.

Contudo, esta empreitada não objetiva alcançar esse panorama, porém almeja ser *uma parte* importante para que *o todo* seja feito; isso se dará a partir do momento em que algumas questões relativas às pinturas da Igreja do Carmo dos terceiros forem alcançadas.

Saint-Hilaire (1976) chamou atenção quando declarou que os paulistas do período colonial não eram adeptos dos registros, de salvaguardar a história para o porvir³⁷; esse dado se pôde comprovar no desenvolvimento da pesquisa. Foi um dos maiores obstáculos colocados a esta pesquisa encontrar documentos de uma sociedade avessa a produzi-los, sobretudo quando indicações apontavam para a inexistência dos mesmos.

Ainda diante das negativas, os primeiros levantamentos avançaram e minimamente são expostos com informações mais precisas e documentos inéditos tornar-se-ão conhecidos a respeito dos executores das pinturas mogianas.

Há na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Mogi das Cruzes (SP), trabalhos de pintura nos forros: da nave da igreja, da capela-mor e ainda de uma antessala da sacristia.

Iniciando as análises pela pintura do forro da capela-mor, nota-se haver um conflito entre duas pinturas, uma visível e outra invisível, que deve ter sido apagada embora alguns traços tenham resistido ao tempo e à ação humana.

Dessa pintura que se revela aos poucos ao espectador, o antigo prior da O.T., Francisco Pinheiro Franco (1904)³⁸, nos informa ter sido pintada por Lourenço da

³⁷ Vide Capítulo I: Notas sobre a formação de Diamantina.

³⁸ O pesquisador mogiano Campos (2004) também teve acesso a esse documento conforme menciona, contudo ele indica que o texto datilografado tenha sido escrito pelo frei carmelita Timotheo van den Broek. Discordamos desse posicionamento, pois esse texto está datado de 2 de

Costa³⁹ em razão das festividades do *Jubileo de Santa Tereza* que ocorreriam na igreja (período em que a Ordem Terceira servia de sede à Ordem Primeira durante sua reforma). Sendo assim, os terceiros e os padres reuniram-se para garantir que fosse uma festividade como a população jamais vira, assim sendo, ornaram o templo e encomendam também a pintura do forro da capela-mor.

Dessa pintura nada se pode atestar, nem refutar ou mesmo comprovar, primeiramente pela inexistência dos documentos, segundo por não haver registro ou qualquer outra imagem do interior da igreja no século XVIII. As hipóteses que surgem quanto à pintura ocorrem em razão das marcas no forro, que podem ser vistas a olho nu, e, para isso não é necessário nenhum recurso técnico, basta olhar as manchas que se descortinam sob a pintura atual.

Embora não exista nenhuma informação concreta a esse respeito, análises estilísticas demonstram ser uma pintura de gosto rococó, característica das igrejas setecentistas, onde o forro foi cercado por muro-parapeito, no qual foram representados nas extremidades os Santos Evangelistas, que podem ou não estar assentados por detrás de balcões, porém esse elemento não está visível (até o momento).

A admissão dos Santos Evangelistas nessa pintura – invisível – ocorre em virtude das atitudes e gestos em que os personagens foram representados, ou seja, os símbolos que ostentam essas figuras estão muito ligados à iconografia dos Evangelistas, por isso a crença em terem sido parte da obra anterior.

Quanto ao quadro central nada se sabe, pois ou fora bem removido do forro e nada restou, ou ainda não conseguiu manchar a tarja existente, por não ser possível perceber nada a olho nu na camada de tinta atual.

Essas pinturas carecem de restauro profundo para que suas cores possam ser reintegradas, pois há, inclusive, registros fotográficos nos quais o fundo do forro estava pintado de amarelo pálido, muito diverso do registro atual onde o fundo é azulado, embora esteja descascando e deixando a mostra outras camadas de cores.

nov. 1904 e trata-se de um relatório elaborado pelo prior do Carmo, Francisco Pinheiro Franco, conforme a informação ao final do texto. Logo, cremos que o frei carmelita realizou desmesurada pesquisa para os levantamentos a respeito da história mogiana e carmelita, porém não havendo nenhuma referência a ele nas páginas desse manuscrito, seguiremos o que consta no documento e, embora não haja assinatura, optaremos por utilizá-lo atribuindo-o ao prior da Ordem Terceira, Francisco Pinheiro Franco (prior da Ordem de 1900 a 1904).

³⁹ O pintor Lourenço da Costa é desconhecido, no entanto Franco (1904) informa ser ele um célebre artista da cidade de Santos, o mestre do pintor Jesuíno do Monte Carmelo.

Procedendo à restauração, até mesmo os evangelistas poderiam conviver harmonicamente com a tarja atual, ou não, teriam que ser apagados por completo para que somente a última pintura sobreviva, questões essas que serão mais tarde evocadas, quando houver um projeto (sobretudo recursos destinados para tal) para restauro.

Apesar de não haver definição quanto à pintura que foi supostamente⁴⁰ realizada por Lourenço da Costa, é possível afirmar por meio de um lançamento no *Livro de Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo*⁴¹ que o forro da igreja que ruiu fora reaproveitado para a nova capela-mor, conforme consta no documento abaixo:

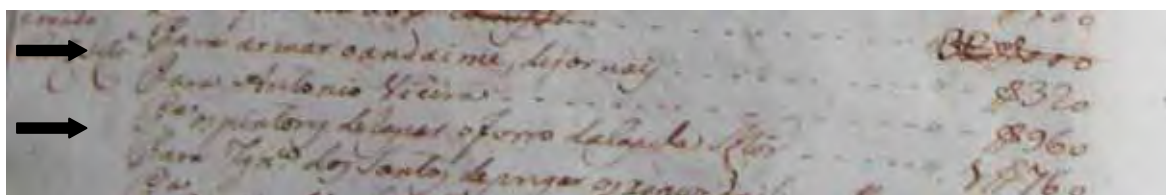


Fig. 34 – Trecho da página 138 do Livro de Despesas de 1807.
Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Transcrição da página 138 (verso) - Despesas de 1807

“Para armar o andaime, de jornaes.....\$320
P^a. os pintores de Rapar o forro da Capela-Mór.....1\$760”.

Primeiramente ocorre um pagamento de jornaes para que um andaime fosse armado e, logo em seguida, outro lançamento, esse sim, referindo-se aos pintores para “rapar” o forro da capela conforme a transcrição acima. Logo, é possível perceber que havia efetivamente algo pintado no forro e que este foi reaproveitado, embora não haja maiores detalhes sobre o conteúdo.

Quanto à pintura visível, para que fosse possível empreender a busca por sua origem, e assim definir se houve ou não o intercâmbio dos pintores mineiros na região mogiana baseado na comparação e análise dos trabalhos, foi necessário buscar os dados relativos à autoria da obra.

⁴⁰ Não foi encontrado durante a pesquisa nenhum documento anterior aos anos de 1750, somente a partir de 1760, logo, não há como confirmar essa autoria, sobretudo por não haver o conhecimento do que fora pintado e ainda por só haver os textos datilografados e manuscritos sem assinatura do autor, conforme a referência anterior.

⁴¹ BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Livro: receita e despesa, 1768-1818.

Autoria que já havia sido atribuída por pesquisadores – Salomão, Tirapeli (2005) – ao pintor Antônio dos Santos, porém sem nenhuma confirmação.

Partindo do estudo de Campos (2004), obteve-se a mesma informação, de que teria sido essa pintura realizada por Antônio dos Santos. Contudo, o pesquisador refere-se a pagamentos “lacônicos” e não especifica dados do documento pesquisado (exceto o ano em que o lançamento fora realizado); sendo assim, recorreu-se à busca por documentos que puderam **afirmar em definitivo a autoria dessa obra e comprová-la documentalmente ao pintor Antônio dos Santos**, conforme trecho transcrito abaixo e visível por meio da cópia reprográfica inédita do original.

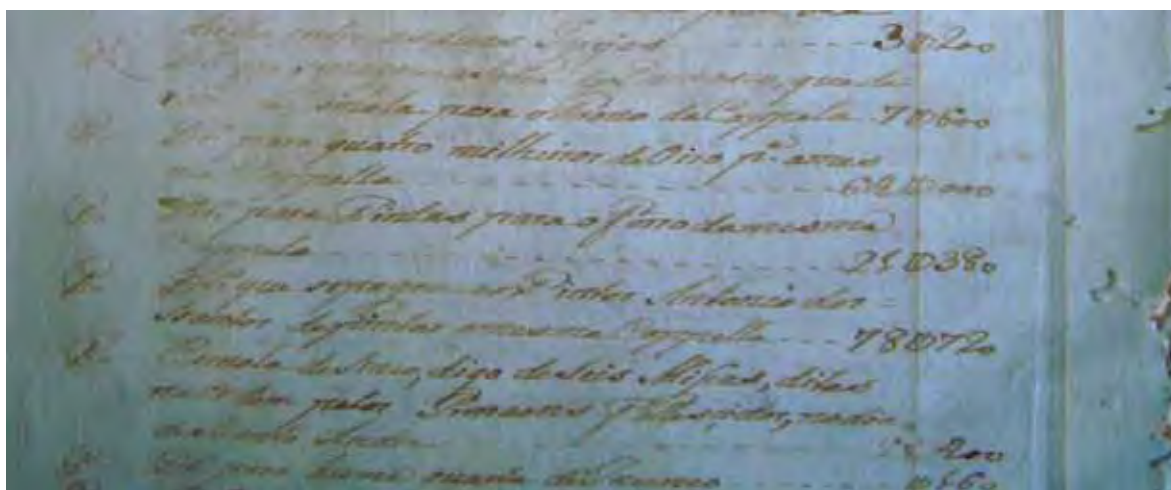


Fig. 36 - Trecho da página 154 do Livro de Despesas de 1815.
Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Transcrição da página 154 (verso) despesas de 1815:

“P. Dr^o. para Tintas para o fôrro damesma Cappela 21 Ø 380

“P. Dr^o. que sepagou ao Pintor Antônio dos Santos depintar a mesma Cappella 78 Ø 720”.

Trecho transcrito⁴² pela autora, extraído do *Livro: Despesas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes de 1768 a 1818*.

⁴² Não consideramos a informação “lacônica”, pois inúmeros lançamentos desse mesmo ano anteriores ao trecho transcrito tratam das obras que estavam sendo realizadas na capela-mor, sobretudo por não haver na construção nenhuma capela anexa, logo, o pagamento refere-se diretamente ao forro da capela-mor, já que esse já havia sido raspado conforme o documento anterior (1807) apresentado e as obras de douramento estavam sendo realizadas por outro artista, sendo assim, nos parece bastante claro que Antônio dos Santos seja responsável por essa pintura.

É provável que essa pintura tenha sido concluída por volta do ano de 1817, onde há dois lançamentos, um que apresenta a finalização do douramento da capela e outro que trata de despesa para que descessem o andaime utilizado na capela; logo, não seria possível mais nenhum tipo de intervenção no forro. Portanto, estima-se que a pintura e o douramento da capela tenham sido realizados no mesmo período, talvez em paralelo; sendo a pintura executada por Antônio dos Santos e o douramento por Antônio da Silva Pontes, conforme a transcrição⁴³ e a cópia reprográfica inédita do original abaixo:

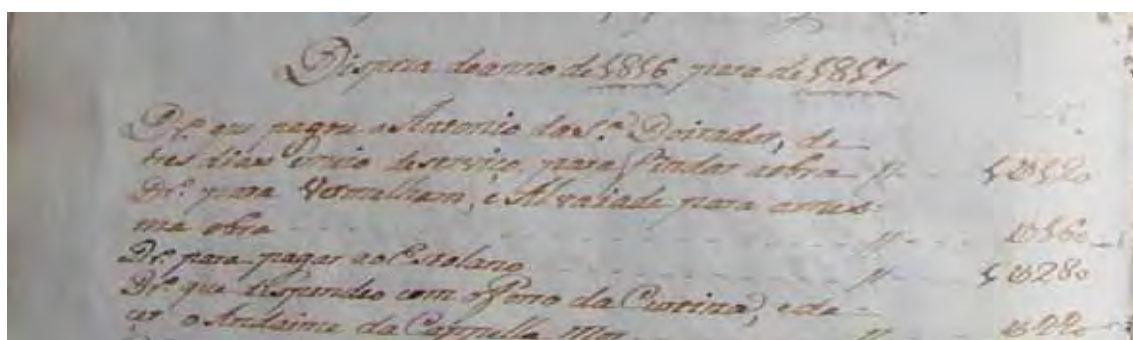


Fig. 38 - - Trecho da página 157 do Livro de Despesas de 1817.
Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Transcrição da página 157 (verso) despesas de 1817:

“Dr^o. que pagou a Antônio da S.^a Dourador, de três dias e meio de serviço para findar aobra 1 \$120

Dr^o. para Vermelham, e Alvaiade para amesma obra \$160

Dr^o. que dispendeo com o forro da.(palavra ininteligível) edeçer o Andaime da Cappella-Mor \$440.”

⁴³ Transcrição da autora.

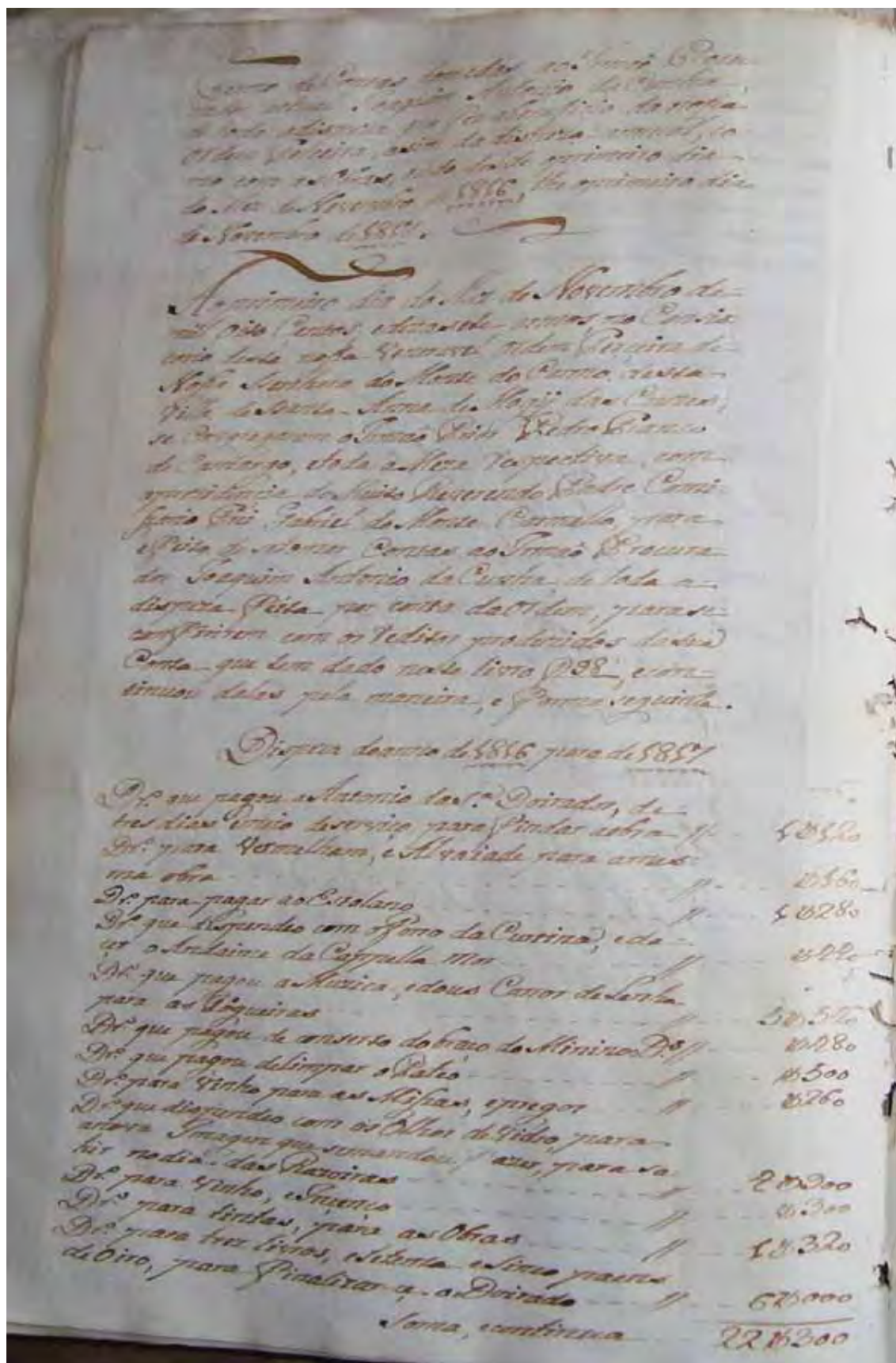


Fig. 39 - Documento do ano de 1816 para 1817 – *Livro de Receitas e Despesas* da O.T. Mogi das Cruzes, página 157(verso). Fonte: Arquivo do Carmo de Santos Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Deve-se esclarecer a abreviatura⁴⁴ utilizada pelos terceiros no sobrenome do dourador Antônio da Silva Pontes, responsável pelo douramento da capela-mor, que poderia gerar confusões com o nome do pintor Antônio dos Santos, pois em pagamentos distintos o nome do dourador é apresentado de maneiras diversas; conforme o documento apurado acima, o nome do dourador é escrito abreviado e, no documento abaixo aparece o nome por completo; isso posto, apresenta-se o trecho que faz referência ao dourador, no qual é possível distingui-lo do pintor Antônio dos Santos:



Fig. 40 Trecho da página 149 do Livro de Despesas de 1813.
Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011

Transcrição da página 149 (verso) - despesas de 1813:

"Pelo que pagou a Antônio da Silva Pontes de incarnar a Imagem do Senhor Crucificado da Sancristia a quantia de 2 \$400"

Não há como contestar, portanto, a autoria de Antônio dos Santos como pintor do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, contudo, há ainda um pagamento realizado pela Ordem Terceira a Antônio dos Santos que desperta a atenção pela **coincidência** do que fora executado; a inquietação que se apresenta à custa desse pagamento que lhe fora feito recai na pintura do forro da

⁴⁴ Conforme Campos, todo o trabalho de douramento da capela-mor fora realizado por Antônio da Silva Pontes: "A Sexta etapa (1815-1818); o douramento de toda a Capela-mor, incluindo o retábulo, as tribunas e as duas portas laterais, foi feito pelo mestre dourador Antônio da Silva Pontes que trabalhou 416 dias e meio, de 1814 a 1818. Pelo seu trabalho recebeu o total de 133\$440 réis, ou seja, 320 réis por dia." (Campos, 2004, p. 20). Para a pesquisa é importante que seja feita a distinção entre os artistas, pois ambos poderiam ser discriminados com o sobrenome abreviado do seguinte modo "Antônio da S^a.", mas no intuito de dirimir confusões entre os mesmos, esclarecemos que de modo geral os pagamentos a Antônio dos Santos apresentam o termo **pintor**, enquanto os de Antônio da Silva Pontes aparecem por extenso ou quando o sobrenome é abreviado estão sempre acompanhados da palavra **dourador**.

capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Ordem Primeira de Mogi das Cruzes (SP).

As Igrejas – Ordem Primeira e Ordem Terceira – fazem parte de um conjunto amplo, são interligadas por um corredor interno e compartilham na fachada, sem divisões arquitetônicas, da mesma torre sineira.

Não há até o momento informações quanto à autoria da pintura situada no forro da capela-mor da Ordem Primeira e embora a comparação da imagem de uma pintura com a outra apresente muito mais diferenças do que semelhanças entre as obras, destaca-se que fora realizado pelos terceiros um pagamento no ano de 1811 ao pintor Antônio dos Santos para fazer *Santo Elias*, justamente o tema do quadro central do forro da capela-mor da Ordem Primeira.

O pagamento não é claro, oferece inúmeras hipóteses e não há mais nenhum outro lançamento a esse respeito em anos anteriores e posteriores a 1811. Segue abaixo o lançamento transcrito:

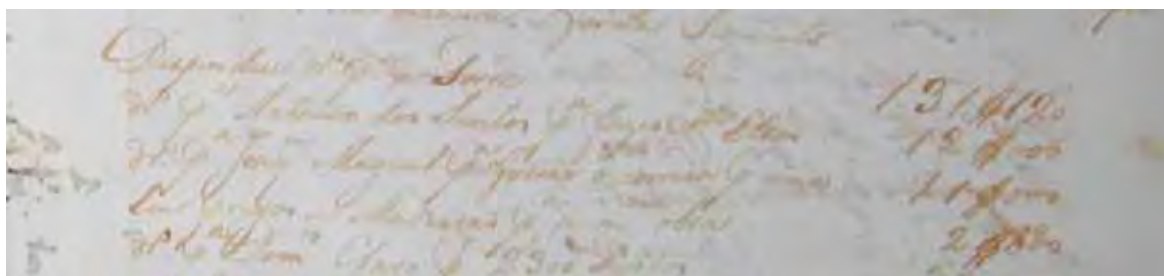


Fig. 41 - Trecho da página 146 do Livro de Despesas de 1811.

Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Transcrição da página 146 - Despesas de 1811:

“D^{ro}. p^a. Antônio dos Santos p^a. fazer Sto. Elias 12\$000.”

Ao analisar o valor desse pagamento, nota-se ser mais baixo do que o que lhe havia sido pago para pintar o forro da capela-mor para a Ordem Terceira – 78\$720. Sendo assim, pode-se supor tratar-se da encarnação de alguma imagem de Santo Elias, no entanto o pagamento destoa também do valor pago ao dourador Antônio da Silva Pontes, responsável pela encarnação do Senhor Crucificado – 2\$400.

O valor pago ao pintor não permite conclusões quanto ao verdadeiro objeto do pagamento, sendo assim, opta-se por realizar ao final da apresentação das

imagens da Ordem Terceira uma breve análise comparativa dos elementos de ambas as obras, para averiguar a possibilidade de relação entre as pinturas.

Ainda que não seja esse o objetivo principal desta pesquisa – que se propõe a analisar e comparar as pinturas ilusionistas dos forros das igrejas do meio-norte mineiro com a pintura da Ordem Terceira do Carmo de Mogi – uma breve comparação dessas obras faz-se necessária diante das hipóteses que emergem por conta do pagamento.

Retomando a pintura (pintura visível) no forro da capela-mor da Ordem Terceira, vê-se que Antônio dos Santos executou uma tarja central, sem nenhuma ornamentação nos cantos do forro, algo muito comum ao ciclo das pinturas de gosto rococó do início do século XIX. O tema da visão central é a representação da *entrega do manto pela Virgem do Carmo a um santo carmelita*. A cercadura desse quadro possui formas conchóides e circulares em formato de “S”, com guirlandas de flores saindo das curvaturas. Na paleta de cores utilizada predominam nuances de vermelho e azul.

A pintura do forro da nave da O.T. ocupa toda a extensão do taboado, indo do coro ao arco-cruzeiro, com o fundo pintado em azul, mas de tonalidade diversa da que aparece no forro da capela-mor. Ambas as pinturas possuíam atribuições realizadas quanto à autoria das obras, porém essas até o presente momento poderiam ser questionadas, em face da ausência de documentos que comprovassem o nome do pintor que as havia executado.

Entretanto esse questionamento fora resolvido quanto à pintura do forro da capela-mor, conforme visto acima. Restava, então, esclarecer a atribuição feita por Campos (2004) e comprovar, por meio de documentos, a autoria do forro da nave da igreja.

Em minucioso levantamento nos esparsos livros da Irmandade do Carmo, nas pesquisas de Campos (2004) e nos apontamentos do frei carmelita Timotheo van den Broek (s/ data), onde se indicava o nome do pintor e a datação da obra⁴⁵ empenhou-se esta pesquisa com maior afinco, para possivelmente encontrar os dados citados pelos pesquisadores.

⁴⁵ Segundo Campos (2004) suas indicações fundamentam-se nos apontamentos do frei Timotheo (ver nota 40), sugerindo que os lançamentos fossem lacônicos, portanto, não acrescia maiores dados ao problema da autoria. Como o autor não apresentou referências específicas dos documentos aos quais teve acesso em seu estudo, tal como a numeração das páginas onde estariam esses lançamentos, fez-se necessário para a pesquisa a consulta “in loco” da documentação referente à Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes.



Fig. 42 – Igrejas da Ordem Terceira (esq.) e Primeira de Nossa Senhora do Carmo (dir.). Mogi das Cruzes. SP. Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias, c. 1953– Belo Horizonte. Foto: sem autoria.



Fig. 43 – Antônio dos Santos.
Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita. c. 1814. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

Dentre os documentos coligidos foi encontrado no *Livro: Despesas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes - 1768 a 1818*, o mesmo utilizado para solucionar questões relativas à pintura do forro da capela-mor, um lançamento em estado precário, cuja grafia está muito clara, mas ainda resiste para elucidar a autoria da pintura do forro da nave.

Pôde-se apurar nas páginas encontradas que Manoel do Sacramento aparece em *Lançamento do ano de 1801-1802*, recebendo importância paga; sabe-se que era pintor devido à menção que lhe é feita, porém não há nenhuma especificação do serviço realizado.

Contudo, há para o mesmo ano outro lançamento de despesas com os materiais para a pintura do forro do corpo da igreja e nota-se que o mesmo esquema de pagamentos foi feito ao pintor da capela-mor (não era usual aos terceiros especificar com riqueza de detalhes o serviço pelo qual pagavam, a esses bastava que informações essenciais fossem incluídas no livro).

É possível afirmar que essa pintura fosse referente ao corpo da igreja e não à capela-mor por diversas razões, uma delas é o fato da capela não estar completamente pronta para receber pintura no forro, pois no ano de 1802 fora feito lançamento de “31 táboas para o forro” e um lançamento para a “caiação da capella”. Não sendo coerente, portanto, que tal lançamento tratasse do forro da capela, sobretudo porque os pagamentos foram para comprar tintas para “pintar o forro do corpo da igreja”.

Segue abaixo transcrição dos trechos referentes à pintura do forro da nave, bem como a cópia reprográfica inédita do documento.



Fig. 44 - Trecho da página 132 do Livro de Despesas de 1802.
Fonte: Arquivo do Carmo de Santo Elias. Foto: Danielle Pereira. 2011.

Transcrição da página 132 - Despesas de 1802:

"D ^{ro} . que sepagou ao pintor M. do Sacramen ^{to} ."	103\$000
D ^{ro} . p ^a . Compra das tintas p ^a . o forro do Corpo da Igreja	34\$000"



Fig. 45 - Documento do ano de 1801 para 1802 – *Livro de Receitas e Despesas da O.T. Mogi das Cruzes*, página 132. Fonte: Arquivo do Carmo de Santos Elias. Foto: Leonardo Meijon. 2011.

Embora a leitura dos trechos (indicados na imagem) por meio da cópia reprográfica seja custosa, realizá-la *in loco*, com o auxílio de alguns instrumentos (lupa, luz direcional com ampliação dos trechos) é mais fácil. Mas, ainda assim, optou-se pela inclusão ao estudo por ser o único documento comprobatório que lança luz à pintura.

A pintura ilusionista de grandes dimensões ocupa a totalidade do forro da nave, inicia acima do coro e finda no arco-cruzeiro. Apresenta nas laterais duplas de bispos e cardeais do Carmo e, entre as colunas fingidas, duas duplas de santos e santas carmelitas, totalizando oito imagens de cada lado. Essas autoridades foram inseridas no muro-parapeito que circunda toda a nave, logo acima da cimalha que acompanha a arquitetura da igreja e foram posicionadas entre as colunas tripartites que sustentam a visão central de *Santa Teresa em êxtase* sobre nuvens com anjos e querubins.

Para uma análise mais profunda dessa belíssima pintura opta-se recorrer ao exame de Salomão e Tirapeli (2005) e segundo eles:

A pintura ocupa todo o espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalkas transversais. Nos cantos das abóbadas de berço, do forro da nave e do falso parapeito, vêm-se quatro saliências aparentado nichos: um par sobre o arco-cruzeiro e o outro sobre o coro. Os pedestais dos arcos extremos se articulam em volumes reentrantes, recebendo os elementos sustentantes que se desenvolvem em S sob o arranco do arco e que apóiam os concheados laterais da moldura do quadro da visão. Os parapeitos entalados entre os elementos sustentantes apresentam-se curvos e vazios, com buquês de flores ao centro. [...] A cercadura da visão tem o aspecto de alongada elipse e meio arco nas extremidades, com reentrâncias mais acentuadas na região do entablamento das colonatas. Santa Teresa, a doutora carmelita descalça da Igreja, está em êxtase sobre nuvens onde surgem cabeças de anjos [...](Salomão; Tirapeli, 2005, 110-13).

Há nesse estudo menção quanto à atribuição da obra a Manoel dos Sacramento, sem contudo terem confirmado a autoria, que é agora **afirmada** por meio do documento exposto acima, sendo assim, não cabe mais dúvidas quanto a essa execução.

Embora Salomão e Tirapeli (2005) tenham realizado uma das análises mais minuciosas que há sobre a pintura do forro da nave, outras pesquisas careciam ser realizadas no intento de identificar as autoridades carmelitas, algo que não fora efetivado na explanação criteriosa acerca da pintura.

Ao analisar os atributos dos pares de santos e santas representados na pintura, pode-se por meio do levantamento iconográfico⁴⁶ identificar essas duplas internas, embora o mesmo não tenha sido possível com as duplas de papas e bispos das laterais externas. Contudo não é objeto da pesquisa realizar a análise iconográfica das autoridades representadas na obra, assim sendo, não se procedeu a um maior detalhamento dos atributos e elementos que as compõem, somente buscou-se a identidade das autoridades religiosas representadas.

Ao lado esquerdo (do coro para o arco-cruzeiro), na primeira dupla interna de santos, foram representados: São Simão Stock e São Pedro Tomaz; logo acima, São João da Cruz e Santo Ângelo da Sicília. Do lado direito, na mesma ordem, Santa Maria Madalena de Pazzi e Santa Ângela da Bohemia; logo acima, Santa Maria da Encarnação e Santa Francisca de Ambroise.

Além das pinturas do forro da nave e da capela-mor, há ainda na Igreja dos Terceiros do Carmo outra pintura, essa por sua vez gera ainda mais dúvidas do que as anteriores, que tiveram suas **lacunas preenchidas e autorias confirmadas**.

⁴⁶ O levantamento iconográfico das duplas de santos e santas da pintura do forro da nave foi realizado pela autora em conjunto com a pesquisadora Myriam Salomão, no ano de 2012.



Fig. 46 – Manoel do Sacramento
Santa Teresa em êxtase. c. 1802. Têmpera sobre madeira.
Forro da nave de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

A pintura em questão encontra-se no forro do vestíbulo da sacristia, mas suspeita-se que não tenha sido pintada para esse cômodo e não foi possível, diante da documentação existente, nem mesmo saber se fora executada para essa igreja, pois ao olhar detidamente tal obra nota-se nas extremidades do forro sobra de tábuas

sem pintura, logo, se crê num rearranjo do taboado para encaixá-lo no espaço disponível.

Entretanto, essa pintura não é objeto da pesquisa, embora desperte a curiosidade dos pesquisadores, pois não tem relação estilística com as duas outras obras existentes. Mas, em última análise é possível supor que tenha sido executada para alguma sala de refeições em virtude dos elementos de flores e frutos que possui, exceto no centro onde foi representando o tema religioso, da *entrega do escapulário e do manto pela Virgem do Carmo com o menino Deus ao santo*.

Salomão e Tirapeli (2005), ao analisar a obra, afiançam que:

Essa pintura foi trazida de outro local e comprovadamente foi adaptada, pois as pranchas precisaram ser cortadas nas pontas e acrescidas nas laterais, vendo-se que vieram de um ambiente mais comprido e estreito. Até o momento, não há informações sobre sua origem, nem mesmo se sabia que era exótica – o que é muito evidente para um restaurador. É uma pintura que segue a tradição dos tetos de sacristias, desde os brutescos ou ramículos das construções jesuíticas até a observação aguda dos franciscanos que traziam os elementos vivos da natureza brasileira, [...] (Salomão; Tirapeli, 2005, p. 114).

Mesmo não sendo essa pintura objeto da pesquisa – conforme esclarecimento anterior – perscrutou-se os *Livros de Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo* a fim de se obter informações. Contudo a busca foi infrutífera, primeiro pela carência documental, pois o livro que foi minuciosamente analisado e continha as informações precisas e preciosas sobre as demais pinturas estende-se até meados do ano de 1818⁴⁷.

Segundo, porque há outro *Livro de Receitas e Despesas da Ordem*, de 1824 à 1859, cuja datação como se apura alcança o segundo quartel do século XIX, não correspondendo portanto ao período em que se situa o objetivo da pesquisa que avalia a influência dos pintores do meio-norte mineiro sobre os pintores do Carmo em Mogi das Cruzes. Embora não tenha sido realizada uma análise rigorosa do material, as páginas consultadas não traziam nenhuma menção à transferência de pintura e a pintores, logo, sua consulta foi dispensada.

⁴⁷ Campos (2004) informa que este Livro de Receitas e Despesas estende-se até meados do ano de 1824, porém ao estudar o material notamos que várias páginas não existem mais, tanto no final do livro quanto no início e está sem capa. Logo é cabível que Campos (2004) tenha tido contato com os anos finais do livro, sobretudo porque o próximo livro é iniciado ao término do ano anterior, ou seja, o ano de 1824. Entretanto, adotaremos a datação de 1818 como período final, por ser o que resta do documento, a fim de evitar afirmações equivocadas.



Fig. 47 – Autoria desconhecida.
Entrega do escapulário e do manto pela Virgem com o menino Deus ao santo. c. séc. XIX.
Forro do vestibulo de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina: pintura da sacristia

A pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário passou por diversas repinturas, como é possível perceber a olho nu até mesmo na reprodução da imagem inserida acima. Essa situação de degrado já havia sido denunciada por Del Negro (1978), contudo nada fora feito para resgatar a obra.

Com características mais leves do que as da pintura do forro da capela-mor, realizada por José Soares de Araújo, essa obra possui o fundo pintado inteiramente de branco com uma tarja central e formas trapezoidais com ornamentos de flores nas extremidades do forro, solução adotada também nas transversais ao centro, onde fora representada a datação da pintura (1801).

Sobre os delicados ornamentos que emolduram as extremidades do forro, Del Negro (1978, p. 33) sugere que tenham sido transportados para a pintura por meio de um molde, por serem iguais ou sem grandes variações. O pesquisador em seu estudo julgava ser essa obra somente os restos de uma pintura, por conta do estado de deterioração em que se encontrava (mantém-se no estado atual) e pelas repinturas grosseiras que causaram grandes deformidades à obra.

Machado (1980, p. 233)⁴⁸ sugere que houvesse na tarja central a representação de uma Nossa Senhora do Rosário, que possivelmente tenha sido apagada, pois havia indícios de que a superfície fora coberta de cal; sua hipótese baseia-se no fato de haver na parte interna inferior um texto, enquanto os anjos que ladeiam o rosário estão na parte superior da tarja.

Contudo, o posicionamento adotado por Machado é discutível, a julgar pela dimensão das imagens que não comporta entre os anjos e o texto uma Virgem do Rosário, exceto se a imagem da santa fosse realizada em proporções reduzidas em relação a todo o restante.

Reduzir o personagem principal em favor dos ornamentos não era comum nas pinturas coloniais, onde, de modo geral, os personagens de menor importância eram representados em tamanho proporcionalmente menor do que o personagem central e a aferir o espaço interno vazio, isso não seria possível.

⁴⁸ “Há pinturas no teto da sacristia, todas do mesmo estilo, trazendo uma delas a data de 1801 e estando a do centro quase completamente coberta de cal, mas parece representar Nossa Senhora, a julgar pelo texto das legendas e pelas figuras de anjos ainda visíveis.” (Machado, 1980, p. 233).

O olhar dos querubins no interior da tarja dirige-se para o rosário que ocupa quase a totalidade do espaço central pintado de branco e, logo abaixo há um texto, nada que indique outra representação nesse espaço. Desenvolve-se o rosário a partir das formas conchóides já bastante distorcidas, ocupando o centro do quadro. Ainda que as repinturas tenham mutilado bastante essa obra, nota-se que não há ali nuvens ou algum outro tipo de superfície na qual estaria a Nossa Senhora sustentada. Sendo assim, discorda-se da proposição adotada por Machado (1980). Contudo, não será estabelecida nenhuma outra indicação quanto ao que pode ter sido a pintura central, até por aceitar-se a possibilidade de não ter sido representado nada além da imagem que resistiu até os dias atuais.

Por ser essa obra uma pintura de menor porte, quando comparada aos demais forros das igrejas diamantinenses e encontrar-se bastante deformada, não há nos estudos analisados muitas informações a seu respeito, tão pouco, foram realizadas atribuições quanto à autoria desse trabalho.

Mas coube a esta pesquisa, em razão de seu objetivo, comprovar a hipótese de influência da pintura realizada nos forros das igrejas da cidade de Diamantina (MG) sobre a pintura da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Ordem Terceira, na cidade de Mogi das Cruzes (SP), fazer um levantamento documental do que fosse possível encontrar nos arquivos visitados. Dentre os documentos consultados para esse fim, encontrou-se um lançamento que encerraria parte das querelas quanto à pintura do forro da sacristia da Igreja do Rosário de Diamantina, o problema da autoria da obra.

Problemática essa que não poderia ser solucionada a partir do estudo dos traços pessoais do artista, em virtude dos danos que a obra sofreu, mencionados anteriormente. Portanto, os documentos e, somente eles, poderiam fornecer as respostas a esse respeito.

A partir da datação encontrada na pintura, buscaram-se documentos que fossem do mesmo período e, dentre os livros da Irmandade do Rosário que estão sob a tutela do AEAD há o *Livro de Receitas e Despesas: 1786-1846*. Na página 58 encontra-se o lançamento que traria ao campo da história da arte colonial um dado inédito: **a descoberta da autoria de uma pintura para a qual até o momento não**

havia atribuição⁴⁹, ampliando-se com isso as pesquisas e possibilidades para o estudo da pintura colonial mineira e nacional.

Após essa descoberta, acrescenta-se então ao rol das pinturas realizadas pelo pintor Silvestre de Almeida Lopes mais uma obra, essa comprovada documentalmente, não baseada no confronto estilístico (já que no estado atual da pintura isso não seria possível). O documento mencionado é bastante claro e específico quanto ao nome do pintor e ao local onde a obra seria executada, impossibilitando a contestação dessa autoria, conforme é possível atestar diante da cópia reprográfica do documento original abaixo inserido.

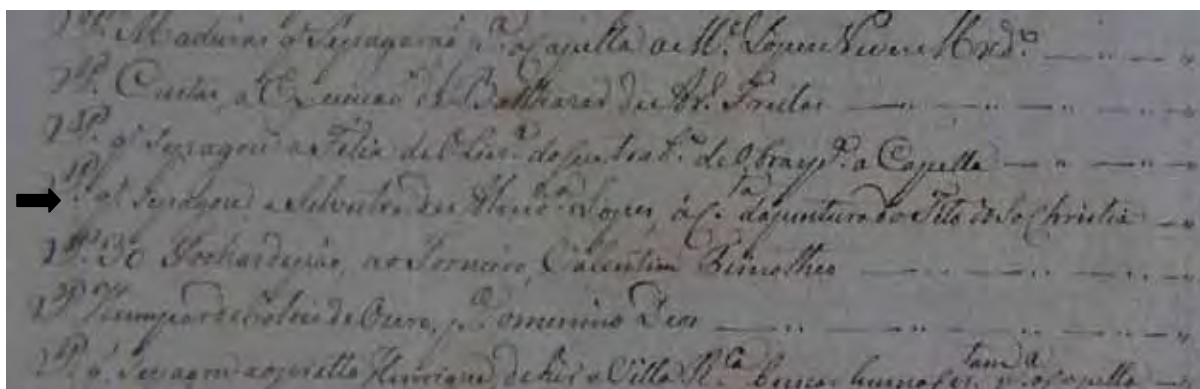


Fig. 48 - Trecho da página 58 do Livro de Despesas de 1801.
Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta. 2010

Transcrição: da página 58 – despesas de 1800 para 1801

“P. q. sepagou a Silvestre de Almd.^a Lopes af.^{ta} dapintura do Tétto da Sachristia20 1/4 4”.

Embora essa descoberta seja importante para pesquisas futuras, ressalva-se que são restritos os meios para análise estilística no qual se obtenha a definição do estilo pessoal do pintor. Porém, esse estudo (não aplica-se para esta pesquisa) poderia ser revelador para a situação de outras obras que carecem de autoria, como exemplo, as pinturas da cidade do Serro que lhe são atribuídas.

As pinturas do forro da nave da Igreja do Amparo e do forro da sacristia da Igreja do Rosário de Diamantina são as únicas pinturas do artista Silvestre de Almeida Lopes com autoria comprovada por meio dos documentos. As demais obras

⁴⁹ O resultado parcial da pesquisa com a descoberta da autoria da pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina fora apresentado na ocasião do VII Encontro de História da Arte - Unicamp, 2011. Para o texto na íntegra, ver Pereira (2011).

que lhe são atribuídas não possuem comprovação nem exatidão, porém ambas as obras foram muito danificadas, acarretando em dificuldades para encontrar vestígios da pintura primitiva e os traços originais do artista.

Logo, as análises e as atribuições ao artista devem ser realizadas com maior cautela, diante dos obstáculos apontados, pois recentes revisões de autoria têm sido engendradas por pesquisadores, sobretudo por não haver um consenso entre as obras que lhe foram atribuídas. Assim têm-se Martins (1974) e Oliveira (1994/5) em contraponto com Miranda e Batista (1997), estes discordam do posicionamento das pesquisadoras, inserindo outro artista nesse emaranhado: Caetano Luís de Miranda.

Diante da inexistência dos documentos para as atribuições intentadas pelos autores acima expostos, este estudo restringe-se a autorizar ao pintor Silvestre de Almeida Lopes somente as duas obras que podem ser comprovadas, primeiramente a pintura da nave da Igreja do Amparo e agora a sacristia da Igreja do Rosário. As demais atribuições somente possuem caráter de indicação, não sendo conclusivas, portanto podem ser revistas a qualquer momento em outros estudos.

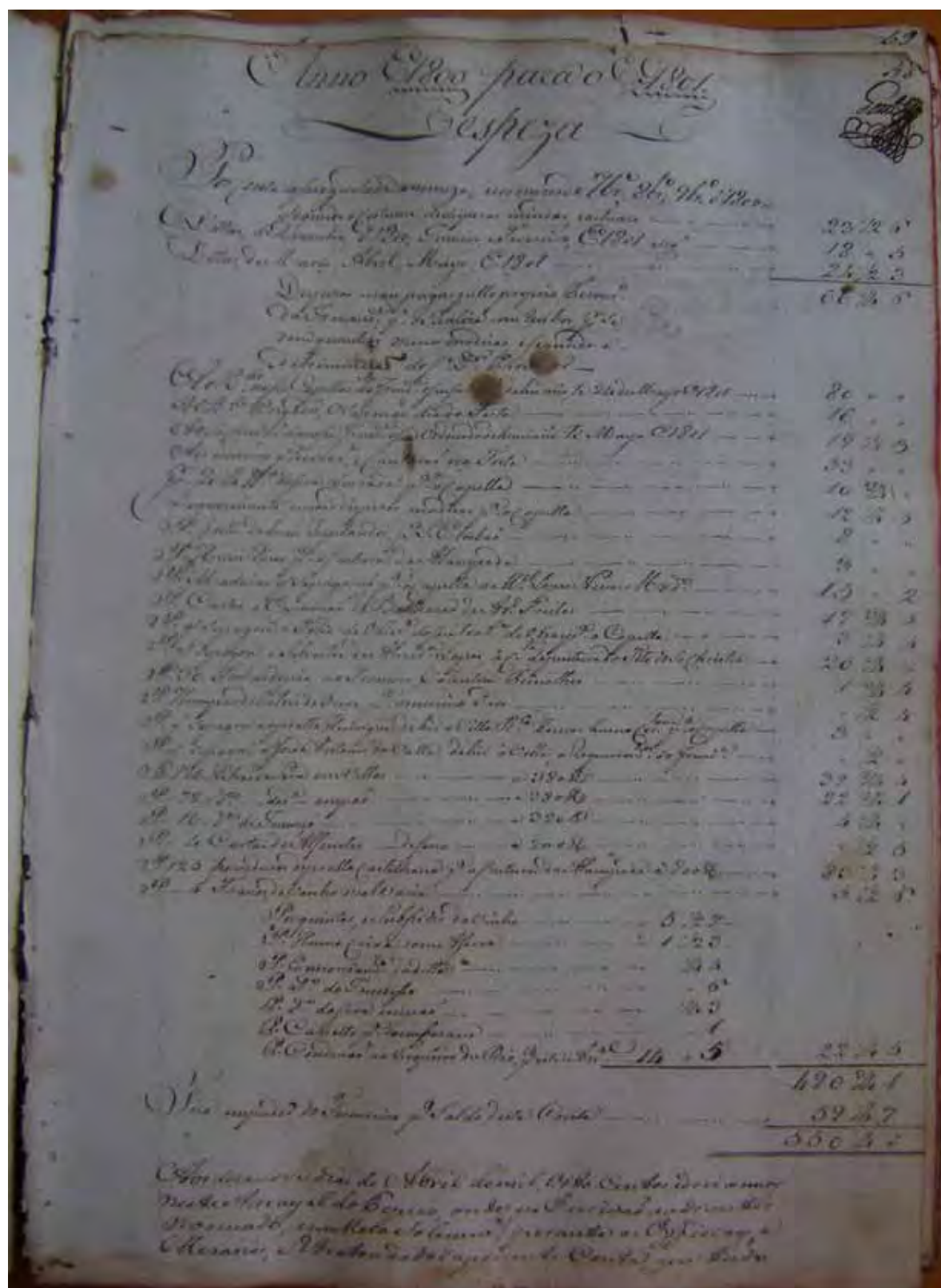


Fig. 49 - Documento de 1800 para 1801 – *Livro de Receitas e Despesas* de Nossa Senhora do Rosário, página 58. Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta.2010



Fig. 50 – Silvestre de Almeida Lopes.
Tarja Central. c. 1801. Têmpera sobre madeira.
 Forro da sacristia de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, MG.

Diferenças e semelhanças entre as pinturas: Ordem Primeira e Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes

Conforme menção anterior, há no livro da Ordem Terceira do Carmo na página 146 um pagamento feito ao pintor Antônio dos Santos referente a “fazer Santo Elias”, porém não há detalhes do que fora executado, pode ser uma pintura para forro, uma carnação de escultura, uma imagem, um quadro; as possibilidades são infindáveis mesmo no período colonial.



Após o contato com a documentação acima referida, elevar o olhar para o forro do interior da Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo contígua à Ordem Terceira faz surgir torrentes de pensamentos e indagações. Vale lembrar que juntas essas igrejas constituem o Conjunto do Carmo.

A pintura situada no forro da capela-mor da Ordem Primeira carece de estudos e levantamentos a respeito de sua fatura, mas esse processo não faz parte da pesquisa, portanto será realizada somente uma breve análise das semelhanças e diferenças que as pinturas de ambas as capelas-mores possuem.

Espera-se deste modo contribuir para que estudos significativos e de relevo possam ser empreendidos na compreensão dessa obra pictórica, bem como na busca de sua origem, que responderá em primeira instância aos questionamentos que brotaram em face dos documentos analisados.

Ressalva-se ainda que o valor do pagamento lançado no referido livro, não corresponde aos valores pagos pelas pinturas para o forros da nave e da capela-mor da Ordem Terceira, sendo respectivamente 103\$000 e 78\$720, nem mesmo aproxima-se o valor da despesa paga pela encarnação do Senhor Crucificado executado por Antônio da Silva Pontes, por 2\$400.

Ainda assim, é possível permear as pinturas nessa empreitada, buscando por meio das imagens respostas que os pagamentos não permitem inferir. Para tanto será apresentada a imagem da pintura do forro da capela-mor da Ordem Terceira, da autoria de Antônio dos Santos e a pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Primeira de autoria desconhecida, na sequência uma comparação com as diferenças e semelhanças entre as obras.

Semelhanças: na paleta de cores os tons azuis, vermelhos e amarelo/dourado se repetem em ambas as obras; estas estão posicionadas sobre fundo claro – embora não se possa precisar a tonalidade correta de ambos os forros; o tratamento da carnção das autoridades do Carmo possui a mesma nuance; ambas as tarjas não originam-se a partir de arquitetura fingida, formam uma tarja central sobre fundo sem ornamentação arquitetônica, irmanando-as às pinturas do ciclo do rococó.

Diferenças: na face das autoridades percebe-se nas figuras da O.T. a linha que brota das sobancelhas e expande-se até o nariz é bem marcada, assim como a

linha que marca o queixo e a testa não possui nenhuma linha de expressão, enquanto a figura da O.P. é mais suavizada, principalmente no lado esquerdo do nariz do santo, a testa recebeu linhas de expressão, legando a esta face ares mais realistas, e a linha do queixo é suavizada por meio de sombreado, não se forma uma linha nítida.

Os lábios de Santo Elias possuem contornos mais definidos e acima destes há marcas de expressão, não linhas demarcatórias riscando esses contornos. Quanto as pálpebras dos olhos da Virgem do Carmo, do menino Deus e do Santo cobrem metade dos olhos, com uma pupila redonda ao centro, cercada por pálpebras, no caso de Santo Elias isso não ocorre, pois a pupila se projeta para cima, e a pálpebra não é caída.

As mãos e dedos de Santo Elias receberam tratamento mais delicado, não são tão alongados. O panejamento da roupa do santo é mais gracioso e movimentado, efeito provocado em função do sombreado executado que o deixa mais leve e natural, ao passo que nas roupas da Virgem e do Santo da O. T. o tecido é mais grosseiro com linhas mais marcadas.

O cenário ao fundo das pinturas também diverge, enquanto Santo Elias é representado entre uma casa, uma fonte e montanhas, a Virgem do Carmo é rodeada por nuvens bem marcadas por linhas e raios que se projetam da cabeça da Virgem e do Menino Deus, enquanto Santo Elias possui um halo circular dourado ao redor de sua cabeça.

Para a cercadura do quadro da O.T. foram usadas formas conchóides bem marcadas pelo uso de linhas brancas em quase todas as reentrâncias, enquanto na outra pintura o artista formas as curvas por meio de nuances da mesma cor e o branco é utilizado para sombreado nos tons vermelhos, mas não forma uma linha contínua, dissipa-se em degrade.

Mesmo a folhagem existente em ambas as pinturas possui diferenças nítidas, uma é fechada, tratada por sombreado, a outra possui duas curvaturas quase circulares, com linhas visivelmente marcadas, embora seja um ramo da mesma folhagem; as margaridas do vaso de flores que arremata a cercadura da O. P. é parecido com as flores vermelhas da cercadura da O.T, mas com cores diferentes.

As volutas na tarja de Santo Elias possuem profundidade, o mesmo não ocorre na tarja da Virgem, ela é marcada por linhas que não criam ilusão de

profundidade. Enquanto a cercadura do quadro de Santo Elias é mais circular e proporcional, a outra tem a base mais estreita e se alonga na parte superior.

Ao fazer essas comparações pode-se considerar três pontos: primeiro, há mais elementos diferentes do que semelhantes entre as obras, pois na obra da Ordem Terceira o artista empregou a linha como recurso, ao passo que na obra da Ordem Primeira a solução adotada foi o emprego das cores, ou seja, um artista opta mais pela linha enquanto o outro pela cor.

Segundo, a obra da Ordem Primeira demonstra maior conhecimento no emprego das técnicas de perspectiva, criando assim maior ilusão de profundidade, já na pintura da Ordem Terceira esse uso é muito mais restrito, pois o artista para criar sensação de profundidade recorre a um tracejado branco que marca as curvas e contracurvas.

Terceiro e último, duas conclusões possíveis para essa inquietação: as pinturas foram elaboradas por artistas diferentes, logo, Antônio dos Santos pode ter feito um *Santo Elia*", mas este não se refere à pintura da Ordem Primeira; e, não é possível pensar em uma fase mais madura do artista, em razão do curto espaço de tempo que havia se passado entre os pagamentos (lançamento do forro da capela-mor – 1815; lançamento para fazer Santo Elias – 1811), sobretudo porque tal lançamento seria anterior à pintura da Ordem Terceira, embora a pintura da Ordem Primeira apresente um domínio maior das técnicas comuns às pinturas setecentistas.



Fig. 52 – Antônio dos Santos.
Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita. c. 1814. Têmpera sobre madeira.
Detalhe do Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



Fig. 53 – Autoria desconhecida.
Santo Elias. c. séc. XIX. Têmpera sobre madeira.
Detalhe do forro da capela-mor da Ordem Primeira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

CAPÍTULO III

DESLOCAMENTOS E INTERCÂMBIOS NA ARTE



CAPÍTULO III-Deslocamentos e intercâmbios na arte

Liberdade: nossos mestres-pintores

O barroco no Brasil, especialmente em Minas Gerais, alcançou uma expressividade sem precedentes na história da arte nacional, em razão, sobretudo, da liberdade da qual gozaram os artistas no período colonial.

A liberdade que inspirou criações distintas por todo o território brasileiro ocorreu por diversos fatores, dentre eles pode-se destacar aqueles que se admitem como fundamentais para tal desenvolvimento: o regime do Padroado Real, a inexistência da Reforma Protestante e consequentemente da Contrarreforma Católica, o transplante do estilo barroco pelos portugueses, a carestia de mão de obra especializada e as condições técnicas e materiais impostos pelo meio.

Em relação à região de Minas Gerais há ainda outro elemento que diferenciaria o barroco do restante do Brasil, as irmandades e ordens terceiras.

Esses foram elementos importantes para a ereção do Patrimônio Artístico e Cultural do País. Construções que resistiram ao tempo, aguardando o momento de serem chamados para a formação da identidade nacional. A união de alguns desses fatores ou a conjunção de todos eles culminaram na liberdade criativa da arte barroca nacional.

Mesmo diante de aspectos restritivos os artistas portugueses e posteriormente os artistas nativos conseguiram superar o estilo apreendido, indo além, para Ávila (1980),

Ao mesmo tempo que condicionado a fatores de uma realidade envolta muitas vezes em sufocante obscurantismo, o barroco soube encontrar, em meio aos fantasmas da Inquisição e do poder absoluto dos reis, a válvula de escape do jogo criativo, do jogo ritual, deles fazendo uma grande resposta subjetiva ou coletiva. (ÁVILA, 1980, p. 6)

O barroco no Brasil ou por assim dizer, a arte religiosa, foram os meios encontrados por toda uma classe de pessoas para conseguir subjugar as esferas

dominantes; assim, faz-se necessário compreender os aspectos acima mensurados que condicionaram e deram novas formas ao barroco brasileiro, sobretudo em Minas Gerais, gerando essa arte tão diferenciada do que fora transplantado pela metrópole, onde segundo Lourival Gomes Machado (2003),

O dinamismo local assediou por todos os lados a célula transplantada e, correspondentemente, o modelo artístico, que se suporia fixo e imodificável. Conheceu as mais variadas transições. De forma muito esquemática, diríamos que tal modelo, modificado já de início pelas limitações materiais e técnicas, nem por isso foi propriamente contrariado, na medida em que poderia emergir intato, como em certos casos de fato emergiu, quando cessassem as restrições impositivas. Não obstante, mais importa verificar, que, aceitando o modelo mais pelo seu espírito fundamental do que pela sua formulação explícita, desde logo a cultura mineira desejou exprimir-se por intermédio de um barroco que, sendo fundamentalmente o mesmo barroco universal, deveria adquirir feição própria. Muitas vezes, a modificação imposta pelos novos materiais e pelas maneiras de dominá-lo constituiu elemento propulsor de novas concepções plásticas – a influência, na arquitetura, da primeira técnica construtiva e, na escultura, do trato da pedra-sabão pelo instrumental da torêutica constituem exemplos frisantes do ***milagre de uma riqueza nascida da escassez***. (grifo nosso) (Machado, 2003, p. 169).

O Brasil enquanto colônia portuguesa viveu sob o regime do Padroado Real¹ e, em razão desse sistema o pontificado não influenciou diretamente nas decisões tomadas na colônia americana.

Logo, não haveria definições tão rígidas quanto ao que seria produzido em termos artísticos, contudo, não se deve crer que os artistas estivessem livres para realizarem suas criações conforme seus desejos e expressões pessoais, ao contrário, deveriam seguir um modelo estabelecido entre o cliente contratante (maior clientela dos artistas coloniais eram a Igreja e as Ordens Terceiras) e o artista contratado, sendo assim, “a grande maioria das obras religiosas – talvez todas – era executada de acordo com um programa provavelmente bem detalhado, imposto aos artistas pelas comunidades religiosas que encomendavam o trabalho”. (Levy, 1942, p.28).

Mesmo diante das restrições impostas pelo programa/contrato entre: artista e cliente, Machado (2003) não acredita que essa limitação fosse suficiente para cercear a visão de mundo do artista que executaria a obra, sendo assim, além de cumprir com a encomenda, seria a obra também expressão própria, individual, na qual o artista conseguiria libertar-se por meio de suas criações.

¹ Vide Capítulo I: Ordem Primeira e Terceira: chegada a São Paulo e Mogi das Cruzes.

Participando da forma mentis coletiva, o artista irá atendê-la, mas agirá ligado a seu próprio equipamento de experiências sentimentais, de sorte que poderá inovar as formas expressivas e sua organização artística, tornando-as ainda mais próximas e simbolizadoras daquela noção que a razão, sozinha, não consegue significar (Machado, 2003, p.171).

A arte barroca no Brasil desenvolveu-se com maior flexibilidade, alheia ao julgo católico, dissociada do poder monárquico, face às mudanças político-administrativas da Coroa no território colonizado.

Em relação à religião, esta não estava estabelecida no continente americano, onde os povos eram indígenas. Logo, seus dogmas e rituais precisavam ser modificados para atender à estrutura da metrópole, adaptar os cativos aos novos padrões.

O processo de catequização empreendido exigia um trabalho de fôlego, sendo necessário contar com todos os religiosos que chegassem à colônia. Nesse cenário não cabiam inquietações quanto aos cânones da Contrarreforma religiosa, a religião católica que desembarca no Brasil viera com seus limites definidos.

No território “virgem” não havia ocorrido nenhuma reforma protestante, logo não havia o que contrabalancear, bastava apresentar-lhes a religião da maneira como deveria ser, aspecto esse muito diferente, por exemplo, do que ocorreu na Itália onde o barroco tornou-se elemento de persuasão do catolicismo.

Logo, pode-se concluir que no Brasil não havia reforma a realizar, somente pagãos a evangelizar, conforme pontua Argan (2003) a, “Igreja agora está cheia de problemas. Entre eles, há no dos povos pagãos que passaram a fazer parte da comunidade humana e que precisam ser iniciados na vida cristã”. (Argan, 2003, p. 59).

Diante das rupturas pelas quais a Igreja vinha passando foi necessário muito mais do que a religião puramente para reabsorver o rebanho que estava perdendo após o Iluminismo. Não se deve, no entanto entender que o barroco tenha sido desenvolvido como estilo unificador dos cismas pelos quais a Igreja passava, contudo, o barroco foi um dos meios encontrados e utilizados para mudar essa situação.

Como elemento de persuasão, ao adentrar os templos católicos o cristão deveria sentir-se abraçado pela espiritualidade, isso é perceptível na mudança das plantas basilicais, como ocorreu com São Pedro, onde a cúpula passa a sugerir ao fiel a ideia de abraçar toda a cristandade, a célula-mãe. Essa ampliação e toda a decoração interna e monumental que as edificações recebem, suscita no cristão o desejo de compartilhar daquele espírito, da moral dos santos; essa foi a ideologia encontrada para valer-se do barroco, utilizando-o para recompor a nova ordem espiritual.

Ao abordar a questão do barroco como meio de persuasão no continente americano Argan (2003) declara que:

Um fenômeno periférico como o da arquitetura colonial, especialmente no México, no Brasil e no Peru, não pode deixar de ter um interesse especial para o tema barroco do monumento como **forma visível da autoridade e argumento da persuasão**. Nos países do novo continente, ainda pagãos ou recém-convertidos, **a persuasão é propaganda, pregação catequética**: trata-se de explicar a doutrina e a moral católica servindo-se tanto quanto possível do mundo de imagens dos indígenas e, muitas vezes, dos próprios indígenas como interpretes, porque em geral as novas igrejas, traçadas a partir de simples desenhos feitos por missionários, são construídas e decoradas por mestres locais. (grifo nosso) (Argan, 2003, p. 83).

Assim como o Brasil, Portugal também não havia absorvido de maneira significativa as rupturas pelas quais Roma passava, em razão do Regime do Padroado, gozavam de maior liberdade em face aos acontecimentos do pontificado.

Outra situação pontual em Portugal, enquanto metrópole das regiões colonizadas, é o caráter de não ter erguido obras de vulto no período característico do Renascimento, algo que abriria um leque de maiores possibilidades na inserção do barroco enquanto estilo. Isso explica o relativo atraso com que os pintores portugueses iniciam sua emancipação dos ofícios mecânicos, que ao contrário da Itália deu-se no Renascimento, em Portugal essa mudança só ocorreria no período barroco.

É possível compreender que o Renascimento não tenha afetado intensamente a arte portuguesa (Serrão, 2001), mas o mesmo não se pode dizer do barroco, pois ainda que não tenha ocorrido um processo de transição tão marcante entre os estilos, – Renascimento, maneirismo e barroco – com facilidade os portugueses absorveram o barroco.

A maneira como o estilo barroco foi absorvido na arte portuguesa não poderia ser outra senão uma apropriação e resignificação do modelo, como se pode ver quanto à pintura, para a qual Serrão (2001) apontou diferenças ainda no processo entre o renascimento e o maneirismo.

Há para o estudioso, razões que esclarecem a originalidade com a qual Portugal assimilou e tratou os modelos, dentre os quais o ambiente de trabalho,

[...] a caracterização do ambiente laboral revela (ao contrário do que sucede com as *guildas* na Flandres, por exemplo) a perduração de rígidos hábitos de trabalho de obsoleta tradição medievá, dentro de um espírito anônimo, colectivista e gremial que só com o triunfo do maneirismo, na segunda metade do século XVI, será substancialmente alterado. O facto de os pintores de óleo de Lisboa aparecerem ainda no *Regimento dos ofícios mecânicos* (1539) equiparados ao ramo artesanal, incluindo os pintores de têmpera e dourado, é bem significativo da sua escassa importância e da perenidade de regras de trabalho mediélicas. (Serrão, 2001, p.79).

Sendo assim, não poderia o estilo barroco ser introduzido em Portugal nos mesmos moldes do que correu na Itália. Logo, também o barroco transplantado para o Brasil chegaria até as terras tupiniquins, modificado e moldado pelas necessidades dos portugueses, para mais uma vez ser readaptado e remodelado conforme as demandas que o processo de colonização suscitaria, acarretando essa maior liberdade e menor rigidez.

A carência de mão de obra especializada foi mais um dos fatores que corroboraram para as mudanças do estilo, onde segundo Carlos Ott (1961): “Aqui tudo se improvisava, também a arte e os artistas.” (Ott, 1961, p. 73)

O homem negro, o escravo passa a fazer parte dessa modificação do estilo artístico, algo inusitado para os padrões europeus, embora a historiografia assinala o homem branco “avesso” aos trabalhos manuais em nossa colônia.

Discorda-se dessa afirmação, pois o mestre pintor José Soares de Araújo, por exemplo, dominou o cenário da pintura na cidade de Diamantina e alterou-o drasticamente, mesmo sendo homem branco, portanto explicar a liberdade da arte colonial pela aversão do homem branco aos trabalhos manuais é uma alternativa das mais perigosas e danosas para a história da arte, como se pode ver pela contradição apresentada no caso da pintura em Diamantina, assim Jaelson Britan Trindade assevera que:

O exame da economia da produção artesanal no Brasil-Colônia ainda não começou efetivamente. Isso, aliás, é reiterado pela nossa mais

recente literatura sobre a arte, a economia e a sociedade colonial. Mesmo assim, persistem na maior parte dela, os mitos da 'ibérica aversão pelo trabalho manual' e do 'auto-abastecimento' da sociedade colonial. Com isso fica excluído o componente mercantil da economia interna e, conseqüentemente, a busca das articulações entre o regime corporativo e o regime de trabalho escravo. [...]

A frágil ou restrita base documental que assiste a essa literatura em geral, a não utilização de categorias pertinentes de análise ou, ainda, de categorias anacrônicas, continua produzindo conclusões sobre o trabalho artesanal e a arte no Brasil-Colônia – e em Minas particularmente – calcadas na idéia de que a maior parte dos construtores de igrejas, escultores de imagem, mestres de tornear e dourar, etc, era constituída de pardos, pois a 'ibérica aversão pelo trabalho manual' teria aberto espaço para os mestiços. (Trindade, 1990/92, p. 367)

Portanto, não se participa do posicionamento da liberdade artística provocada em função dessa aversão do homem branco, mas sim, é crível que a grande participação de negros, mestiços e mulatos nos trabalhos que constituem a base do patrimônio colonial, tenha contribuído para essa modificação.

Em Portugal a arte da pintura já possuía status de liberalidade e nobreza, mas na colônia ela teve que adaptar-se à mão disponível, encontrando nos artistas portugueses e nos negros aprendizes seus maiores sustentáculos, pois “chegando com o colonizador, a arte portuguesa encontrou no Brasil um território aberto à sua exportação” (Machado, 1985, p. 106).

Os sistemas de aprendizagem da colônia foram muito distintos da metrópole, sobretudo no caso da pintura, onde nem mesmo a rigidez das corporações de ofícios mecânicos conseguiu ser implantada com vigor, assim também não seriam as formas de aprendizagem, onde para Lourival Gomes Machado (1985) “por vezes a organização de confrarias religiosas pelos elementos de determinado ofício possibilitou o agrupamento profissional que a legislação não conseguiu efetivamente realizar” (Machado, 1985, p. 108).

Dentro dessa sociedade em constante transformação alguns homens perceberam na arte uma forma de libertar-se de sua condição existencial, ou ainda de alcançar uma situação social melhor no seio do escravismo e, foram os que mais se interessaram por espreitar os canteiros das obras.

Formaram-se assim os primeiros artífices nativos da terra. Sem instrução, muitas vezes sem saber ler ou escrever, erigiram construções em situações e regiões inóspitas, inacreditáveis para os recursos dos quais dispunham e todas as adversidades que se impunham.

Alguns aprendizes destacaram-se por suas habilidades e, aos poucos tornaram-se mestres de determinado labor, com isso conseguiram assinar seu nome na história da arte nacional com grande sucesso; contudo, muitos artistas continuam no anonimato, pois quanto menos trabalhos tenham realizado, mais difícil torna-se proceder ao levantamento de sua vida e conseqüentemente de sua obra.

Essa dificuldade é muito recorrente, especialmente aos artistas de feição *popular*, os quais conseguiam minimamente trabalhos para garantir sua sobrevivência e, poucos dados restaram que possam orientar nas buscas por sua bibliografia. Sendo assim, a habilidade para o desenvolvimento da arte torna-se imprescindível para alcançar a alcunha dos verdadeiros mestres.

Os padres e irmãos artífices foram também responsáveis por grande parte das construções barrocas espalhadas ao longo do território colonizado, trazidos pelas ordens religiosas foram úteis na ereção dos templos e na instrução de novos aprendizes.

Com a fixação nos territórios e o povoamento das localidades, esses religiosos cuidaram das modificações internas e externas dos templos, os quais deixam de ser apenas funcionais e passam a atender funções inéditas. Assim, aos poucos essa nova configuração exigiria uma ornamentação interior.

Leite (1953) aponta que os entendidos do ofício das artes eram trazidos da metrópole: “A Portugal pediam-se Padres para Mestres e Evangelizadores do Brasil; e com a mesma ânsia irmãos que fossem hábeis nas Artes e Ofícios.” (Leite, 1953, p. 20).

O espaço colonizado foi gradativamente ocupado, primeiro no litoral, paulatinamente os sertões e as regiões mais inóspitas foram penetradas, ainda que os motivos fossem outros que não propriamente o povoamento do lugar, mas esse processo era irreversível e, aos poucos as construções primitivas erguidas pelos primeiros colonizadores foram posteriormente substituídas por outras, com o desenvolvimento de técnicas construtivas que possibilitassem moradias mais duradouras.

Os primeiros portugueses ao construírem suas habitações fizeram-nas de forma bastante precária, mas com o incremento populacional e a fixação nos povoados essa estrutura modifica-se, assim as técnicas construtivas são

aprimoradas conforme as necessidades que surgiram com a fixação dos grupos em determinada localidade.

Por conseguinte, o estilo barroco moldado às técnicas construtivas dos engenheiros militares portugueses, aos materiais precários dos quais se dispunha para erguer toda e qualquer construção, a carência de mão de obra especializada e a ausência de padrões estilísticos rígidos, foram motores essenciais para edificar o barroco brasileiro, diverso do que era produzido mesmo em Portugal.

As alterações provocadas por técnicas adaptadas aos materiais disponíveis caracterizam um barroco mais flexível, pois não havia como fazer as construções tal qual a metrópole. Logo, a consequência direta dessa situação foi a liberdade operada no barroco produzido no Brasil.

Essa mudança nas construções exigiu a utilização de técnicas construtivas diferentes das que eram empregadas pelos indígenas na construção de suas aldeias, os primeiros engenheiros militares tomam a si a construção dos edifícios civis e, são eles os primeiros a modificarem as técnicas construtivas, posteriormente as soluções encontradas são aplicadas nos demais usos e construções.

Inúmeros edifícios deixam de ter o barro e a palha como elementos essenciais e, são remodelados em taipa com as mais variadas técnicas, embora ainda fosse um sistema frágil, suportava melhor as contingências.

O uso da taipa como elemento construtivo demonstrou uma evolução técnica, que mais tarde seria substituída por construções em pedra. Mas, em regiões mais afastadas, como a cidade de Diamantina, ainda é possível ver o largo emprego que era feito dessa técnica, cujas igrejas da cidade foram todas construídas utilizando-se da técnica da taipa.

Embora esse método construtivo seja precário e, acarrete inúmeros problemas ao edifício ao longo dos séculos, ele resiste em muitas regiões.

Quando a pedra passa a ser elemento construtivo isso acarreta mais uma mudança no repertório artístico, por integrar-se também como elemento na ornamentação interna e externa das construções.

A pedra foi elemento essencial para a mudança nas fachadas das igrejas, era trabalhada com mais facilidade que o barro e possuía maior resistência às intempéries do tempo. Isso explica em parte a singeleza adotada nas fachadas

das igrejas da *Rota do Serro*, por ser a maioria igrejas de taipa, não havia como criar grandes efeitos decorativos na fachada, pela falta de resistência do material. Logo, a ornamentação era restrita ao interior das construções.

Mesmo a decoração interna passou por adaptações, onde os suportes mais comuns foram a madeira, o barro e a pedra-sabão, não havia mármore em abundância para ser empregado na ornamentação; os azulejos muito usuais em Portugal eram difíceis de serem aqui empregados devido à distância e os custos para a importação desse material.

Para atender a essa demanda os materiais locais foram adaptados em substituição aos que eram empregados na metrópole, de modo a possibilitar que as construções fossem executadas tal qual ensinavam os portugueses, essas apropriações foram fundamentais na mudança que se verificou no estilo.

Isso posto, é possível afirmar que todos esses aspectos se fundiram configurando o barroco no Brasil, fora, portanto, a flexibilidade da religião que persuadia mas não controlava, as mudanças nas técnicas construtivas e decorativas, a adaptação aos materiais disponíveis, a ausência de mão de obra especializada, que provocaram essa intensa mudança no estilo adotado.

Contudo, isso ainda não era a conformação do estilo, esse passaria por novas transformações na região de Minas Gerais, o qual novas adaptações enfrentou e, assim foi possível erigir um barroco muito mais liberto dos padrões e cânones artísticos, um barroco próprio e por assim dizer, nacional.

As mudanças salientadas acima ocorreram em todos os campos artísticos, mas ressalta-se que no caso da pintura,

[...] o estudo atento das manifestações pictóricas, na Capitania das Minas, tem utilidade manifesta não só pelo valor extraordinário que possuem em si mesmas algumas daquelas manifestações, no conjunto das nossas artes plásticas, como igualmente pelo papel que terão exercido, nas expressões regionais da última fase da pintura colonial do país. (Andrade, 1978, p. 12)

O barroco deixaria assim de ser um estilo em mutação para em Minas Gerais tornar-se o primeiro estilo artístico, que seria desenvolvido, criticado e depois redescoberto. É preciso então compreender como as Irmandades e Ordens Terceiras foram fator decisivo para essa reorientação do estilo dentro do território colonizado.

A liberdade mineira

Em Minas Gerais a liberdade artística encontrou campo aberto a sua expansão em razão da proibição quanto à fixação das ordens religiosas na região, “[...] como contrapeso, a proliferação de irmandades e confrarias, que se incumbiam de custear, erigir e adornar igrejas, não podiam deixar de vincar fortemente o caráter da vida religiosa, social e cultural em Minas [...]” (Holanda, 1985, p. 278).

Sendo assim a construção de igrejas e capelas estava a cargo das irmandades e ordens terceiras, estas, embora estivessem sob a orientação de suas congêneres diretas, não seguiam direções muito rígidas, esse aspecto de laiscização do culto foi fundamental para a arte que seria desenvolvida em Minas.

Foram elas, as irmandades, ordens terceiras e confrarias, responsáveis por desenvolver a religiosidade nas Minas Gerais e ainda edificar o grandioso conjunto arquitetônico colonial.

A liberdade de que os “arquitetos” dispunham em suas construções foi também aplicada às ornamentações internas, portanto, desenvolveram colunas diferenciadas, não houve uma repetição formal, existiu um incremento, como no caso das colunas torsas e salomônicas, as quais ganham frutas tropicais, nervuras, frisos, flores e folhas tipicamente presentes na fauna e flora brasileiros.

Os anjos passam a ter suas faces inspiradas nas faces de pessoas próximas aos seus criadores, os anjinhos ganham uma expressão única, são anjos com a tez amorenada, cabelos carapinhas, ou seja, todos os elementos são apropriados e moldados conforme a inspiração do artista, que desenvolveria trabalhos únicos para a irmandade que o havia contratado, ainda que estivesse restringido ao programa definido, saberia transcender onde fosse possível.

As irmandades não rivalizavam entre si por questões étnicas, essa competição não existia, ao contrário, elas competiam com suas iguais, como se pode perceber nas construções das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco, as quais ergueram as maiores e mais belas igrejas barrocas em Minas Gerais.

Ambas as irmandades de congregação do homem branco, rivalizando em poder, cada qual, queria realizar uma obra mais bela que a outra, essa

competitividade contribuiu em grande medida para a formação do patrimônio colonial.

Embora o barroco pelo território nacional já houvesse se transformado em relação ao que foi realizado na Europa ou em Portugal e, não havendo uma unidade de conjunto para toda a colônia, ainda mais diferente e transformado seria o barroco das Minas Gerais.

Em Minas Gerais a configuração do barroco ganhou outro elemento que o tornou mais livre do que nas demais regiões brasileiras, a configuração administrativa, embora fosse a mesma por toda a colônia, adotou-se uma postura muito diversa nessa localidade.

A política administrativa imposta pela metrópole em Minas Gerais foi mais repressiva na tentativa de coibir o contrabando dos metais e pedras preciosas com os descobertos do ouro no século XVIII. Isso se aplicou até mesmo na configuração dos mapas como se pode apurar em Cristina Ávila e Maria do Carmo Andrade Gomes (1990/92, p. 444): “na tentativa de manter a integridade de seu território, detinha e ocultava as informações relativas aos caminhos, às cidades, enfim à própria região mineira. Pretendia-se com isso impedir a livre movimentação das pessoas e o descaminho do ouro”.

Uma vez que a Coroa impedia que se conhecesse o caminho para as minas do ouro, acreditava ser possível impedir o contrabando, porém essa medida, assim como os demais meios adotados para fiscalizar a região não foram suficientes para evitar o comércio e tráfico das pedras e metais por meios ilícitos.

Portanto, todas as práticas tomadas na região foram muito específicas e particulares às Minas Gerais, algo que não ocorreu no restante do território, assim como a proibição dos caminhos nas ilustrações cartográficas, outro ponto decisivo foi a proibição das ordens religiosas² na região mineira.

Boschi (1988) justifica que “a ausência de religiosos seculares e regulares na região abriu espaço para o desenvolvimento do espírito criativo e inovador de leigos” (Boschi, 1988, p. 27). Esse aspecto foi um dos fatores que mais vincaram a produção artística do período colonial. No qual a arte fora entregue nas mãos de leigos, assim como a religião estava a cargo destes. Logo, não havia como

² Sobre a proibição das Ordens Religiosas ver mais no Capítulo I: Irmandades e Ordens Terceiras – chegada a Minas Gerais e Diamantina.

manter-se a mesma arte praticada nas demais regiões sob o espírito de tamanha variação.

Em face da proibição de ordens regulares adentrarem e fixarem-se no território mineiro, foram as irmandades e ordens terceiras que tomaram a religiosidade sob sua tutela e, para tal cuidaram de todo o restante, inclusive da ereção e ornamentação de seus templos.

Ainda que as ordens terceiras seguissem as diretrizes de suas matrizes lisboetas, estas gozavam de notória liberdade, não tendo sob si vigilância tão atenta as suas definições, assim, a arte era passível das mudanças operadas pelos homens incultos.

Os artistas portugueses na região mineira também trabalharam de forma mais livre, dispensados de todas as formalidades que deveriam seguir em Portugal, sobretudo em relação aos regimentos dos ofícios mecânicos e, assim não se poderia esperar que o artista que aprendera seu ofício no canteiro de obras estivesse vinculado a um padrão ao qual sequer havia tido acesso.

Contudo não se deve crer que os artistas tinham liberdade de realizar as obras que desejassem esses artistas, tal como os pintores deveriam atender ao encomendante, “mesmo os temas religiosos eram limitados, devendo atender às encomendas da clientela existente: as ordens, ordens terceiras e irmandades” (D’Araújo, 2000, p. 98).

Os artistas seguiam padrões e modelos definidos pela sua clientela, mas embora definidas as diretrizes de seus contratos, grande parte do trabalho seria deliberado pelo próprio artista.

Quanto à pintura especificamente, Hannah Levy (1944) aponta que os pintores utilizavam-se dos modelos de estampas e missais religiosos para compor o programa definido pela irmandade que o havia contratado:

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 (Levy, 1944, p. 7).

Nesses contratos normalmente era definido o desenho principal, o tema ou assunto, a escolha de algumas cores que poderiam representar status a irmandade contratante, o local onde a obra seria executada e, muitas vezes o

espaço que esta deveria ocupar, mas o arranjo das composições ficavam por conta da criatividade do artista.

Esse era seu momento de liberdade, face ao encomendante, pois por mais que tivesse que efetuar a cena conforme um missal ou gravura que lhe era apresentado, já foi verificado que estes não elaboravam cópias servis segundo Ott (1961) e D'Araújo (2000), sempre se expressando por meio das obras.

Por meio dos elementos pessoais que os artistas expressavam em suas obras é que fora possível a atribuição de inúmeros trabalhos pictóricos, bastando para tal que uma obra de determinado artista tenha comprovação documental, para que se proceda à comparações e análises estilísticas do que havia do traço pessoal do artista em cada obra executada.

Em alguns casos foi possível perceber a participação do artista em determinada obra, mesmo quando essa não fosse encomendada a ele, apenas pela comparação dos elementos aos quais não consegue o artista furtar-se nos trabalhos, sobretudo de pintura. Entretanto Levy pondera que “só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal” (Levy, 1944, p.7).

Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho (1969) emprega a técnica do desenho subjacente e a constância do traço, para determinar se obras atribuídas à Ataíde e não comprovadas por meio de documentos foram efetivamente realizadas pelo pintor, pois, mesmo após todas as interferências pelas quais tenha a obra passado, essa verificação em muitos caso é possível.

Logo, nota-se que por mais limitado que estivesse o artista em sua obra, não há como não perceber algo de si nas formas ou em outros elementos da composição.

A liberdade que os artistas mineiros gozaram foi então proporcionada pelas ordens terceiras e irmandades, estas dirigidas por leigos e erigidas por eles, esse foi o motivo da maior liberalidade que os artistas puderam atingir no território nacional. Embora não estivesse a religião no Brasil realizando nenhuma Contrarreforma e, portanto a arte não tendo que servir as mudanças católicas, ela foi objeto de ensino, sobretudo numa sociedade onde a maior parte da população era iletrada.

O barroco em Minas Gerais serviu como “armas da ideologia católica” segundo Everaldo Batista da Costa (2011), pois no seio dessas associações as construções e ornamentações eram a “bíblia dos iletrados”. Não eram os dogmas tridentinos que norteavam à arte barroca colonial, era o desejo de cristianizar os homens no novo território, pois a Igreja e o Estado estavam fortemente vinculados na configuração das cidades mineiras.

Aos pintores mais habilidosos agregava-se o termo de “mestre” embora não houvesse categorias definidas, nem mesmo um sistema de aprendizagem estruturado como houvera em Portugal. Nos contratos de alguns artistas ou mesmo nos pagamentos realizados nos livros de receitas e despesas das ordens aparece o termo “mestre pintor”, isso acarreta a ideia de maior prestígio entre este ou aquele artista.

A habilidade destes pintores é que os destacaria no cenário artístico, fazendo com que as irmandades disputassem contratá-los para a fatura de obras em seus templos, sendo assim Boschi atesta que “o talento e o renome é que funcionariam como referenciais para a clientela” (Boschi, 1988, p. 60).

José Soares de Araújo, por exemplo, fora considerado pelos terceiros carmelitas o “mais perito na dita arte que a neste Continente” (Del Negro, 1978, p. 221), isso já evidencia o status ao qual o pintor atingira e conseqüentemente a quantidade de encomendas que receberia.

Outro artista que soube apropriar-se do momento de liberdade de que as ordens terceiras dispunha fora Manuel da Costa Ataíde, distante de José Soares de Araújo por aproximadamente trinta anos, sua obra é considerada sem igual na arte nacional, também ele fora considerado “mestre”, o que se pode inferir pelo número de trabalhos realizados ou por suas próprias palavras segundo Lélia Coelho Frota: “muito perito na Arte de pintura, e como tal muito procurado para todas as obras de maior circunstância, de que costuma dar inteira satisfação, fazendo-as enfim com aquela precisão devida aos hábeis Professores de semelhante Arte” (Frota, 1982, p. 30).

Tanto José Soares de Araújo como Manuel da Costa Ataíde estavam afastados dos padrões impostos pela metrópole – embora o primeiro tivesse o conhecimento do gosto português – e, mesmo diante das produções de que eram contemporâneos souberam diferenciar-se com originalidade, influenciando outros

pintores, estes que provavelmente tenham sido os responsáveis por expandir os conhecimentos e técnicas dos mestres.

Estes pintores, que muito embora não tenham formado escolas regionais segundo Frota (1982), são tidos como fortes influências nas localidades em que atuaram e, ainda que não se saiba especificar exatamente quais foram seus discípulos (a ausência de assinaturas e a livre circulação dos pintores impede que suas trajetórias possam ser bem delineadas) é possível por meio de algumas pesquisas e levantamentos estabelecer aproximações às obras dos mestres.

Discípulos de Mestre Ataíde e José Soares de Araújo

Os mestres

Como se pôde verificar, o amplo desenvolvimento do estilo barroco nacional ocorrera em Minas Gerais, em função, sobretudo da liberdade da qual gozaram os artistas ao trabalhar para as irmandades e ordens terceiras, as grandes patrocinadoras do primoroso conjunto colonial mineiro. Mas, não é possível tratar dessa liberdade artística, principalmente no caso da pintura, objeto dessa pesquisa, sem mencionar os homens que operaram significativas transformações na pintura colonial.

Ao tratar da pintura, é recorrente na memória das pessoas e dos pesquisadores mineiros a figura de Manuel da Costa Ataíde, artista que executou grandes obras nas igrejas mineiras a partir dos primeiros anos do século XIX, consagrando-se com a pintura da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, considerada por especialistas como sua obra-prima, “seu desenvolvimento máximo [...] obra-prima da pintura de perspectiva em Minas” (Oliveira, 1997, p.473).

Mas antes mesmo dos arroubos perspécticos de mestre Ataíde, cabe mencionar outro pintor de grande relevância para a pintura barroca mineira, nesse caso com particular interesse por sua estreita ligação com a região ora estudada e, também pela peculiaridade dos trabalhos executados no meio-norte de Minas

Gerais, o pintor bracarense José Soares de Araújo; cuja “excepcionalidade da obra de José Soares de Araújo, permite identificá-lo como um verdadeiro mestre de pintura de perspectiva” (Massara e Santos, 1990/92, p. 438).

O pintor José Soares de Araújo, atuante na região do meio norte-mineiro, precede mestre Ataíde, há entre eles uma diferença de três décadas. Embora seja considerado por Luís Jardim (1939) como um pintor de caráter “penumbriista”, suas obras são de grande importância para a história da pintura mineira, pois são caracterizadas como verdadeiras expressões do barroco, e não podem ser esquecidas em face das belíssimas pinturas do ciclo rococó, pois segundo Oliveira (1997):

A própria existência de um ciclo barroco, precedendo o ciclo rococó da pintura de perspectiva em Minas, é por exemplo questão que nunca foi colocada de maneira precisa, sendo muitas vezes atribuída primordialmente a diferenças pessoais de estilo ou de escolas regionais a enorme distância que vai entre um forro do guarda-mor José Soares de Araújo e um Manoel da Costa Athaide. A análise dos escassos exemplos subsistentes da fase barroca na região de Ouro Preto, onde predominam largamente as manifestações do período rococó, é portanto imprescindível à compreensão de todo o processo evolutivo da pintura perspectivista mineira. Somando-se a esta análise a dos magníficos forros de José Soares de Araújo na região de Diamantina, teremos assim completado o panorama do ciclo barroco da pintura de perspectiva em Minas Gerais, que assume, em consequência, sua inteira significação como manifestação artística autônoma e diferenciada relativamente às expressões geralmente mais conhecidas do ciclo do rococó. (Oliveira, 1997, p. 451)

Quanto ao caráter “preponderantemente escuro e penumbriista” que Jardim (1939) classificou as obras do guarda-mor, são os estudos posteriores de Santos e Massara (1990/92) responsáveis por desfazer essa proposição, pois apontaram que esse aspecto não fazia parte do repertório do artista, sendo assim, ao classificá-lo como tal Jardim (1939) cometia um equívoco, pois não havia quando da realização de suas análises meios de verificar que fora a falta de preparação do suporte e o verniz utilizado que impregnaram as pinturas do guarda-mor de nuances escurecidas.

Essa constatação pode ser apreciada quando Santos e Massara (1990/92) tratam das pinturas executadas por José Soares no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina:

As áreas mais claras da pintura apresentam manchas escuras que foram causadas pela resina da madeira que teria migrado para a superfície, facilitada pela ausência da base de preparação. Da mesma forma que na capela-mor, o verniz à base de cera de abelha contribuiu para alterar a concepção pictórica original, induzindo a uma leitura inadequada da obra de Soares de Araújo. (Santos e Massara, 1990/92, p. 437-438).

Os pesquisadores constataram por meio de exames, possibilitados por ocasião da restauração da igreja, que era comum em suas obras o artista não fazer a preparação da madeira que receberia a pintura, sua técnica era a têmpera, e esta era aplicada diretamente sobre o suporte, sem a preocupação de preparação prévia, ocasionando com o passar dos anos em escurecimento de toda a superfície, omitindo as reais cores empregadas pelo pintor.

Além da falta de preparação do suporte o outro elemento que contribuiu para essa impressão de contrastes violentos de cor foi o emprego de um verniz à base de cera de abelha que alterou a tonalidade original dos pigmentos e com isso dificultou a visualização dos delicados vazados que o artista reproduzia em suas obras. Produzindo deste modo uma impressão inexata acerca de sua personalidade e do conjunto de suas obras.

Del Negro (1978, p. 222) faz uma ressalva quanto à análise das cores percebidas na obra de José Soares quando solicita que: “Deve-se levar em conta que essas pinturas, examinadas duzentos anos após a sua execução, apresentam as cores rechupadas e prejudicadas pelas goteiras”, entretanto ao tratar das características das obras do guarda-mor ele se deixa conduzir pelas classificações equivocadas de Jardim (1939).

O pintor José Soares foi responsável por grande parte das obras da cidade de Diamantina e dos arraiais vizinhos, são documentalmente atribuídas ao pintor em Diamantina as pinturas executadas nos forros das igrejas de Nossa Senhora do Carmo (nave e capela-mor), Nossa Senhora do Rosário (capela-mor) e São Francisco de Assis (capela-mor); e atribuídas por confronto estilístico as pinturas da Igreja de Sant’ana (nave e capela-mor) em Inhaí e, em Couto de Magalhães a Igreja de Nossa Senhora da Conceição (quadros parietais e forro da capela-mor).

Oliveira (1997) indica que o guarda-mor dominou o ciclo barroco da pintura de perspectiva e Andrade (1978) afirma que “José Soares de Araújo manifesta, efetivamente, não só uma autonomia completa em relação aos outros pintores

mineiros, mas, sobretudo uma segurança de técnica e uma **erudição** diferente das dos melhores mestres da Capitania” (Andrade, 1978, p. 26).

A partir dessas afirmações pode-se concluir que José Soares de Araújo era um pintor erudito de grande qualidade pictórica, pois soube diferenciar-se dos trabalhos de seus contemporâneos, elaborando uma pintura sem igual na região, quiçá no Brasil, pois seu trabalho de técnicas perspécticas tal qual a ourivesaria, não encontraria em nenhum de seus discípulos ou em artistas de outra região o mesmo desenvolvimento.

Sua pintura destaca-se sobretudo pela primazia da arquitetura fingida que o mestre executava subdividindo os forros em compartimentos quadrangulares, essa riqueza nos detalhamentos arquitetônicos marcaram sua obra, na qual a cena central era uma pintura de proporções reduzidas quando comparada a dimensão total da obra.

E havia espaço para que sua técnica ganhasse novos contornos, assim ocorreu com a pintura realizada na Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, cuja obra é muito próxima das novas tendências do rococó. Mas, não é possível classificar José Soares de Araújo entre seus pares, pois segundo Andrade (1978):

[...] seu lugar entre os pintores de Minas Gerais não é ao lado dos artistas representativos do estilo novo, nem mesmo de seus precursores e, sim, bem à parte, tal como se assinalou de princípio, na posição de mestre fundador da que poderia ser denominada Escola do Tejuco, se a expressão não fosse exagerada, para indicar aquele número reduzido de pintores que sofreram a sua influência. (Andrade, 1978, p. 28).

Embora não se possa falar em escola de pintura em Diamantina, deve-se ressaltar que além do mestre José Soares de Araújo, outros pintores também foram os responsáveis pelas pinturas preciosas que se encontram nos forros das igrejas diamantinenses.

Embrenhando-se pelas terras mineiras depara-se com outras obras de grande valor estético e artístico, são elas procedentes do pincel primoroso de mestre Ataíde.

O pintor iniciou seus trabalhos na região de Ouro Preto, nos primeiros anos do século XIX e, segundo Oliveira (1997) suas obras iniciam “um novo período do ciclo rococó da pintura de perspectiva na região de Ouro Preto [...] cuja influência

preponderante deveria prolongar-se por três décadas consecutivas, até sua morte, sobrevinda a 2 de fevereiro de 1830” (Oliveira, 1997, p. 468- 473).

Ataíde destacou-se então em outro período, posterior a atuação de José Soares de Araújo e, seu trabalho expressivo e monumental marcaria profundamente a arte colonial.

Para Machado (2003) a pintura de Ataíde e de modo concreto o barroco em Minas, foi além do que se poderia supor, cujos pintores se quisessem teriam igualado-se a arte europeia, porém dominando as técnicas desenvolveram-na de forma inédita, por isso alcançou a qualidade que ainda pode ser apreciada nos forros das inúmeras igrejas mineiras. “Essas técnicas e também os artesãos capazes de servir à tradição importada, possuíam possibilidades artisticamente ambivalente. Podiam, como acabamos de ver, alcançar o barroco europeu. Preferiram, contudo, subir mais alto”(Machado, 2003, p. 138).

Embora as estampas e gravuras servissem de modelos aos pintores, a inovação e a capacidade de assimilar as técnicas para readaptá-las de modo a atender às necessidades que surgiam, foram as características fundamentais para operar as grandes alterações capazes de nacionalizar o barroco no Brasil.

Como já observado, não se adotará o termo “escola” para tratarmos das regionalidades acerca da pintura, quer seja de gosto barroco ou rococó, contudo far-se-á uso das palavras de Andrade (1986), quando posiciona Ataíde como a personalidade mais importante do que se convencionou chamar “Escola Mineira de Pintura”, que ao tratar das obras do mestre declara que: “Ele não foi um fundador ou um chefe de escola, embora tivesse criado um estilo próprio e bem marcado. Sua obra, porém, não inicia um movimento, amplo ou restrito, na pintura mineira: é o coroamento desta” (Andrade, 1986, p.74).

Tanto a obra ataidiana como seu criador, foram devidamente pesquisados e analisados, em estudos anteriores e, continuam sendo objeto de inúmeros pesquisadores incansáveis em delinear todos os contornos que esta possa ter traçado; sendo assim, esta pesquisa não se alongará nesse processo, onde cabe, no entanto, mencionar os trabalhos desenvolvidos por Ataíde e uma breve explanação das características principais de sua técnica.

Mestre Ataíde é natural da cidade de Mariana em Minas Gerais, sua formação e aprendizagem artística são tão nebulosas como a de qualquer outro

pintor colonial³. Atuou fortemente na cidade de Ouro Preto e foi um dos pintores de maior notoriedade entre seus contemporâneos.

Contudo, segundo Oliveira “apesar da influência preponderante exercida por Athaíde, seu esquema de composição de forros em pintura de perspectiva não foi o único adotado na região de Ouro Preto no período” (Oliveira, 1997, p.473) e, ao tratar das características da pintura do mestre, declara que:

[...] o partido adotado por Athaíde nesses forros segue de perto um esquema já elaborado no período anterior: medalhão ricamente emoldurado de rocalhas, formando no centro da abóbada uma espécie de baldaquino suntuoso, sustentado por quatro possantes pilastras interligadas por arcos plenos, sobre os quais repousam diretamente as laterais da moldura do medalhão (Oliveira, 1997, p. 473).

Para Del Negro (1978) as obras de mestre Ataíde possuíam um colorido vibrante, além do pleno domínio das técnicas da perspectiva arquitetônica, era o pintor excelente colorista. Segundo o estudioso, as pinturas do período de modo geral eram mais leves, já destituídas das cores pesadas e da arquitetura fortemente marcada do período precedente onde dominou o barroco.

No ambiente em que viveu Ataíde, a trama pintada nos tetos, que simulava sustentar o quadro, era mais leve, apresentava grandes interstícios e, quando os principais sustentantes pertencessem a uma ordem arquitetônica, dispunham-se apenas sobre a parte média das paredes laterais da nave, deixando grandes campos abertos para o exterior. (Del Negro, 1978, p. 246).

Além do colorido vivo e da leveza das tramas arquitetônicas empregadas por Ataíde, cabe mencionar o aspecto de naturalidade de suas obras, para as quais, Frota (1982) indica que o pintor tenha utilizado seus próprios filhos como modelos vivos ao elaborar as faces dos anjos de suas composições, esse caráter impregnou suas obras de uma realidade e inventividade únicas.

As pinturas comprovadas por documentação arquivística da autoria de Ataíde são: a pintura no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, o forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara, o forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio em Itaverava, o forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Mariana, a pintura do forro da

³ Ver Capítulo II: Ensino da arte e práticas do ofício

sacristia da Capela de São Francisco de Assis de Mariana, no forro da nave da Igreja de Santo Antônio em Ouro Branco⁴, apenas a visão.

Atribuídas ao artista foi também a pintura do forro da sacristia de São Francisco de Assis em Mariana. Há ainda outros trabalhos de pinturas de autoria do artista ou a ele atribuídos, como o quadro do *batismo* da Sé de Mariana, a pintura de cavalete *da Santa Ceia* do Colégio do Caraça, a pintura em tela na apela de São Miguel e Almas em Ouro Preto; e os barrados de falsa azulejaria em São Francisco de Ouro Preto e Santo Antônio de Santa Bárbara.

Ambos os pintores como se pode apurar em Oliveira (1997) e Massara e Santos (1990/92) são devidamente reconhecidos por suas obras pictóricas nos forros das igrejas, no entanto, deve-se ressaltar que há inúmeros outros pintores de grande importância para o desenvolvimento da pintura do período colonial, porém para não alongar demais este estudo e não perder de vista o objetivo de observar os discípulos dos dois mestres, é que esses não serão tratados nesta ocasião⁵.

⁴ Oliveira (1997) informa que essa pintura semelhante às composições de Ataíde deva pertencer na realidade a um de seus discípulos, ou seja, não atribuindo-a ao mestre. Entretanto, Frota (1982) agrega essa obra ao conjunto do artista, mas não dá nenhuma indicação de que há documentação arquivística comprobatória da autoria do mestre nessa obra, e é somente a visão.

⁵ Há inúmeros estudos de grande valor no panorama da pintura colonial que foram empreendidos por outros pesquisadores, aos quais se pode recorrer para compreender os artistas e as obras que não foram aqui mensurados. Sobre os artistas coloniais de modo geral ver: ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. **Artistas Coloniais**. Rio de Janeiro: MEC, 1958; sobre a pintura colonial no Rio de Janeiro ver: BATISTA, Nair. "Pintores do Rio de Janeiro Colonial". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.03.Rio de Janeiro: MEC, 1939.103-122; em Minas Gerais ver: JARDIM, Luis. "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.03.Rio de Janeiro: MEC, 1939. p. 63-102; e ainda: ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. "A pintura colonial em Minas Gerais". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.18.Rio de Janeiro: MEC, 1978. p.11-74; em Pernambuco ver: CARDOSO, Joaquim. "Notas sobre a Antiga pintura Religiosa em Pernambuco" In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.03.Rio de Janeiro: MEC, 1939. p. 45-62; na Bahia ver: OTT, Carlos. "Noções sobre a procedência da Arte da pintura na província da Bahia (manuscrito da Biblioteca Nacional)" In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.11.Rio de Janeiro: MEC, 1947, p.197-224; sobre a pintura Paulista ver: SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. "Pintura colonial paulista." In: **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: Unesp, 2005. E pode-se também consultar inúmeras outras publicações da Revista do SPHAN que contém artigos sobre as questões que envolvem a pintura colonial no Brasil.

Os discípulos

Tanto as obras executadas por mestre Ataíde, quanto as pinturas de José Soares, não foram obras “individuais”, embora sejam estes os artistas contratados, os trabalhos possuem caráter⁶ “coletivo”, pois os pintores contratados não realizaram suas criações sozinhos, embora a ideia da obra partisse do mestre em acordo com o contratante, a execução era acompanhada por outros artistas ou aprendizes, algo necessário também em razão da monumentalidade que os trabalhos exigiam dos artistas.

Os discípulos ou aprendizes dos grandes mestres eram os responsáveis pela execução de partes menores das pinturas, limitados muitas vezes a executar a ornamentação destas obras, quando o trabalho não exigisse muita habilidade, pois ao mestre caberia detalhes mais delicados e importantes da obra, como a anatomia, a expressão das faces, os drapeados dos panejamentos, o emprego do ouro enquanto cor, etc.

Além da participação mencionada acima, normalmente era o aprendiz quem preparava a superfície ou suporte que receberia a camada pictórica, auxiliando ainda na preparação das tintas, dos pincéis, enfim, colaborando mais nos trabalhos manuais e atuando menos na criação, embora não haja uma regra fixa quanto ao auxílio que o aprendiz prestava ao mestre.

Os aprendizes ou discípulos dos grandes mestres são de cabal importância para a compreensão da evolução da pintura colonial, assim como de sua expansão pela vastidão territorial, pois os artistas muitas vezes ficavam restritos às comarcas vizinhas onde residiam em razão da grande demanda de obras para as quais eram contratados e, a duração para a execução dos trabalhos.

Logo, não há como analisar a pintura do setecentos sem antes permitir-se compreender o importante papel que tiveram os discípulos dos pintores consagrados pela história da arte nacional.

É provável que esses discípulos tenham sido os responsáveis por levar à outras regiões, as técnicas e estilo de pintura aprendido com seus mestres, o que explicaria a semelhança entre muitas obras pictóricas, mesmo quando estas

⁶ Não estamos nos referindo ao termo coletivo como algo elaborado para a coletividade, de significação coletiva, mas sim como uma obra executada por mais de um artífice, prevalecendo a paleta e o desenho do mestre contratado, mas coletiva por ter sido realizada por outras mãos.

estão distanciadas por amplos espaços geográficos, tal como ocorre entre a “rota do Serro” no meio-norte mineiro e a cidade paulista de Mogi das Cruzes.

Portanto urge a necessidade de levantamentos, ainda que individuais, que possam apresentar esse trânsito ocorrido entre as diversas regiões, para que seja possível desenhar um panorama mais amplo das influências ocorridas, sendo assim, Andrade (1986) acentua que,

[...] torna-se tanto mais necessário empreender um esforço enérgico para apurar como se constituiu em Minas e em que circunstâncias evoluiu e se aperfeiçoou ali um núcleo importante de pintores, na primeira metade do século XVIII, quando se está a verificar que daquela capitania procederam os mestres mais influentes na pintura das capitanias vizinhas e mais antigas. (Andrade, 1986, p. 74)

Del Negro (1978) embrenhara-se nessa investigação antes mesmo de Andrade (1986) clamar a atenção dos estudiosos da área, entretanto após seu estudo, pouco se realizou de concreto nessa direção, tanto que é ainda em seu trabalho que se apoia este para mensurar os discípulos dos pintores José Soares de Araújo e mestre Ataíde.

Da livre circulação de artistas que ocorreu ainda no período colonial, sabe-se comprovadamente que José Joaquim da Rocha oriundo de Minas Gerais atuou e marcou presença na Bahia, segundo Ott (1961) foi o formador da “escola baiana de pintura” e mestre dos discípulos que mais tarde seriam pintores baianos dos mais conceituados, como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco.

Outra trajetória de comprovada ascensão foi a do pintor mineiro José Patrício da Silva Manso, que desenvolveu com notoriedade sua arte em São Paulo. Andrade (1986) afiança que este tenha sido o mestre do grande pintor Jesuíno do Monte Carmelo e, que condições muito especiais propiciaram esse intercâmbio ocorrido entre os pintores de Minas e as outras localidades.

Para Vasconcellos (1977) foi o aprendizado com os pintores portugueses recém-migrados da metrópole, antecedentes a artistas como mestre Ataíde, que possibilitaram o nascimento de uma verdadeira “escola regional mineira”⁷, da qual

⁷ Não concordamos com o termo “escola de pintura” da forma como ele é empregado na menção de Vasconcellos (1977) independente da região ou do estudioso que o tenha mencionado, pois a utilização da terminologia escola da forma como a entendemos e já tivemos a oportunidade de esclarecer nos capítulos anteriores se relaciona com a significação do termo adotada por Pevsner (2005). Logo, o fato de um artista ter influenciado a outro e, assim por diante, não configura a ideia de escola, de uma academia de arte, onde ocorre um aprendizado

além dos pintores mencionados acima, há inúmeros outros dos quais a trajetória ainda não foi devidamente esclarecida.

Del Negro (1978) propôs-se a analisar algumas obras de Diamantina ou mesmo dos arredores vizinhos como integrantes da linguagem adotada pelo guarda-mor, indicou serem pinturas realizadas por discípulos do pintor, porém as obras descritas pelo estudioso não possuem autoria identificada; portanto, trata-se de atribuições por verossimilhança ao estilo tomado do artista, onde o pesquisador identificou haver diferenças no desenho e em outros elementos característicos das obras de José Soares, assevera então como obras de sua influência direta.

Dentre essas obras têm-se: a pintura do forro da capela-mor da Igreja de Santo Antônio em Santo Antônio do Norte (antiga Tapera), semelhante na trama arquitetônica e nos efeitos de claro-escuro com as obras do mestre bracarense, porém não apresenta o “apuro do desenho e a minúcia do mestre” (Del Negro 1978, p. 227); a pintura do forro da capela-mor da matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras datada do ano de 1787, conta com associações às obras do Carmo de Diamantina, e as capelas-mores de Couto de Magalhães e Inhaí, entretanto o autor percebe formas bastardas nessa composição.

Por fim, é incluída nesse conjunto a pintura do forro da capela-mor da Capela do Senhor do Bonfim de Diamantina, cuja obra remete ao claro-escuro de José Soares, porém a perspectiva empregada pelo artista nessa obra é defeituosa, logo não sendo possível ter sido realizada pelo guarda-mor, sobretudo por ter o mestre alto grau de domínio dos elementos perspécticos.

Estas são as pinturas que Del Negro (1978) e Oliveira (1997) apontam na linhagem de José Soares, entretanto sua obra trata de inúmeras outras obras sem atribuição de autoria, muitas das quais até o presente momento carecem de maiores análises para identificação de sua autoria, porém nem sempre os documentos encontram-se arquivados ou em condições de leitura.

Quanto as pinturas que não se aproximam da influência do guarda-mor, mas que fazem parte da região de Diamantina e Serro, estas receberam maior

atenção e foram anteriormente apresentadas⁸ por fazerem parte das obras que se crê tenham influenciado as obras do Carmo de Mogi das Cruzes, especialmente as pinturas do consistório de São Francisco de Assis e da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

Outras pesquisas⁹ têm sido empreendidas a fim de verificar e rever as atribuições feitas tanto à José Soares de Araújo, como a seus discípulos, ou ainda aos demais pintores da região de Diamantina e do Serro, como Silvestre de Almeida Lopes, Caetano Luís de Miranda, Manoel da Fonseca e etc.

Das pinturas que se enquadram na linhagem de mestre Ataíde segundo Del Negro (1978), portanto classificadas como pertencentes à seus discípulos, embora sejam obras anônimas, o estudioso destaca a: pintura do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Serro, onde o pesquisador identifica uma adaptação da pintura ataidiana do forro da capela-mor de Santo Antônio em Santa Bárbara.

Além destas Del Negro (1978) ainda agrega as pinturas da Igreja de São Miguel do Cajuru no município de São João Del Rei (pintura do forro da capela-mor e da antiga nave), a pintura da Matriz de Sant'Ana em Congonhas do Norte (forro da capela-mor – a pintura acrescida) e a pintura da Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Serro (forro da capela-mor) como obras dos discípulos de Ataíde.

Oliveira (1997) classifica como obras dos discípulos de Ataíde as pinturas localizadas nos forros das naves das matrizes de Ouro Branco e Santa Bárbara, que segundo ela “devem ser atribuídos a discípulos, pela qualidade nitidamente inferior do desenho das perspectivas arquitetônicas, embora possa ser admitida a hipótese da participação pessoal do mestre na execução de partes essenciais da composição” (Oliveira, 1997, p. 473).

Por meio da análise dos trabalhos desses dois mestres da pintura colonial mineira, um bracarense outro mineiro, é possível imaginar que outras circulações

⁸ As imagens das pinturas e maiores informações que existem acerca das obras foram inseridas no Capítulo II: As pinturas.

⁹ Santos e Miranda (1997) em suas pesquisas realizaram a revisão das atribuições e autorias das pinturas coloniais em Diamantina. Santos (2002) elaborou um detalhado levantamento dos artistas pintores que trabalharam na cidade de Diamantina nos séculos XVIII e XIX. Pereira (2011) identifica a autoria da pintura da sacristia de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina como obra de Silvestre de Almeida Lopes.

entre aprendizes e pintores tenham ocorrido, conforme exposto anteriormente, assim, também a influência desses pintores tenha sido sentida independente do grau que tenham atingido.

Portanto, crê-se que o trânsito ocorrido entre as regiões, as trocas, os contatos culturais, tenham sido a força motriz que expandiu os conhecimentos e técnicas artísticas dos mineiros, bem como dos portugueses, para outras localidades, fora da zona de atuação dos grandes mestres, seja por meio de seus discípulos ou aprendizes e, é provável terem sido esses homens os responsáveis por expandir os conhecimentos que apreenderam, levando as técnicas de perspectiva e ilusionismo a outras regiões.

Assim, deve-se observar com atenção as suspeitas lançadas por Ávila (1980), retomadas por Salomão e Tirapeli (2005) e agora revisitadas nesta pesquisa, a qual averigua se de fato há ou não influência da pintura do meio-norte mineiro sobre as pinturas paulistas de Mogi das Cruzes. Entretanto, cabe ainda retomar as fontes primárias, deixar os documentos falarem, para verificar como eram os contratos de pintura estabelecidos entre o cliente e o artista, pois são esses documentos que muitas vezes preenchem as lacunas da história.

Contratos com artistas

Como observado anteriormente os artistas estavam condicionados aos contratos estabelecidos com as ordens religiosas, as irmandades e ordens terceiras¹⁰. Os termos do ajuste definiam normalmente o que seria executado, o espaço onde seria realizado, e por vezes as cores que seriam empregadas na obra pictórica.

A “mesa”¹¹ da irmandade se reunia para definir esses termos, em alguns casos o dinheiro para a execução dessas obras era proveniente de esmolas ou ainda de doações de um irmão específico.

¹⁰ Em relação à Minas Gerais somente pode-se falar em Irmandades e Ordens Terceiras, não houve o estabelecimento das Ordens Religiosas.

¹¹ As “Mesas” eram as reuniões dos membros responsáveis pela tomada de decisões da Irmandade.

Outro ponto importante desses contratos, quando eles foram levados a cabo, é poder identificar a autoria do artista e ainda se a obra está em conformidade com o que havia sido contratado, facilitando em alguns casos a percepção de intervenções posteriores que possam ter apagado a pintura original.

As construções e a ornamentação interna podiam arrastar-se por anos em alguns casos, como ocorria normalmente com as irmandades de negros cativos, pois sem recursos próprios as obras dependeriam de arrematação dos contratos ou de esmolas. A mesa informava o que precisava ser feito e assim alguém assumia a seu cargo a responsabilidade no pagamento dos serviços.

Sobre o aspecto dos contratos estabelecidos entre as irmandades e os artistas, Levy (1942) afiança que “a grande maioria das obras religiosas – talvez todas – era executada de acordo com um programa provavelmente bem detalhado, imposto aos artistas pelas comunidades religiosas que encomendavam o trabalho” (Levy, 1942, p. 28).

No documento transcrito abaixo é possível perceber a minúcia de alguns contratos acordados entre cliente e artista. O documento trata do ajuste da pintura do forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Amparo com o pintor Silvestre de Almeida Lopes.

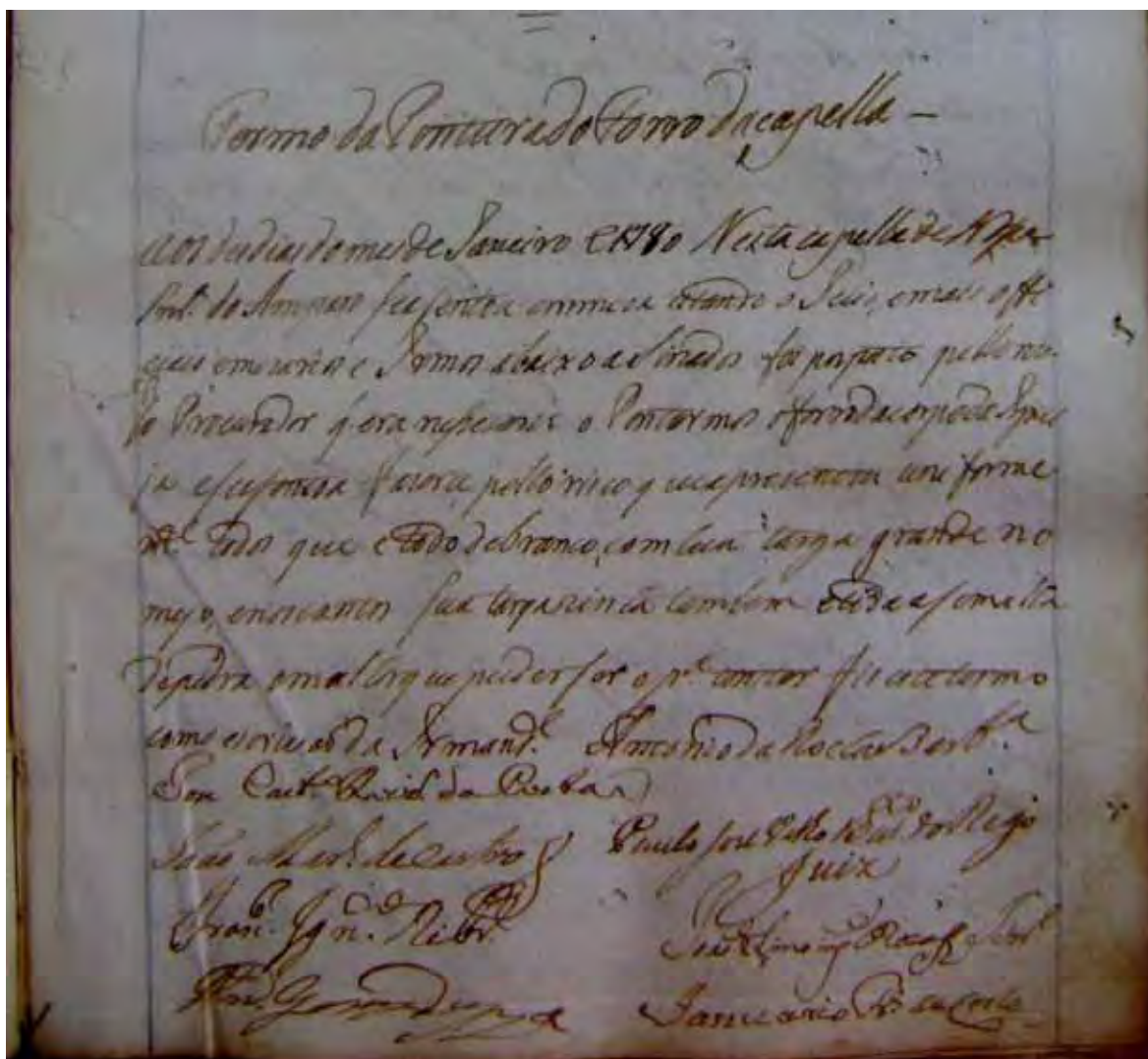


Fig. 54 – Termo da Pintura do forro da capella.
 Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta, 2010.

Transcrição do documento:¹²

Aos des dias do mês de Janeiro de 1780 nesta capella de Nossa Snr.^a do Amparo se assentou em meza estando o Juiz, e mais officias e mezarios e Irm.^{os} abaixo asinados foi proposto pelo nosso Procurador q. era nessesario o pintarmos o forro do corpo da Igreja e se asentou fazerse pelo risco que apresentou uniformemt.^e todos que é todo de branco com hua tarja grande no meyo e nos cantos hua tarjinha também sendo a semalha de pedra o melhor que puder f^{er}. e p^a. constar fis este termo como escrivão da Irmandade (a) Antônio da Rocha Barbosa (...) e seguem-se assinaturas, entre outros Silvestre de Almeida Lopes.

¹² DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Arraial do Tejuco. Irmandade de Nossa Senhora do Amparo. Livro: termos, 1773-1818. Consta o documento do "Livro de Termos de 1780", na pg. 39

É importante salientar nesse documento, embora não seja o único a referir-se a essa pintura, a definição do que seria pintado “hua tarja grande”, a cor que seria utilizada “todo de branco”, o espaço que ocuparia “no meyo” e, há neste ajuste uma revelação importante, a definição do estilo da pintura “tarja” e fundo “branco”, esta mais próxima do ciclo rococó de fundos claro e visão central.

Nos outros termos que foram elaborados trata a mesa do valor desta obra, do tempo em que seria executada¹³, dos pagamentos já efetuados ao pintor, a maneira como estes irmãos estavam levantando fundos para que tal trabalho pictórico pudesse ser realizado, etc.

Documentos dessa natureza são valiosíssimos para esclarecimentos acerca das obras e de seus produtores, contudo são raros os que ainda existem. O conteúdo desses termos é de extrema relevância no esclarecimento das questões de autoria das obras primitivas e, do detalhamento do trabalho que fora ajustado, entretanto tornam-se cada vez mais raros nos arquivos.

A existência de livros de *Receitas e Despesas* que apresentem minimamente os pagamentos realizados pelas ordens e, conseqüentemente o pintor que a tenha realizado são os documentos de maior abundância com que se pode contar para a identificação de autorias das pinturas. Mas, assim como os ajustes para as pinturas, nem sempre esses documentos existem nos arquivos e cartórios, ou podem ser consultados¹⁴.

¹³ Essa pintura acordada no ano de 1780 somente fora realizada no ano de 1790, como consta de outro ajuste, cujo valor da obra foi determinado em Cento e Setenta Oitava de ouro, divididos em parcelas mensais de Dez Oitavas de ouro e, que a obra seria entregue pronta e acabada ao final de seis meses – 01 de Maio de 1790 – e a irmandade responsabilizava-se ainda a fornecer ao pintor as tintas e todo o mais que fosse necessário a realização desta pintura.

¹⁴ Como ocorre com os testamentos do século XVIII da cidade de Santos (SP), pertenciam estes ao Cartório do 1º Ofício e, foram transferidos para o Cartório do 9º Ofício, porém não estão acessíveis a consulta do pesquisador, embora indícios apontem a existência de documentos esclarecedores nesse cartório, essa pesquisa torna-se inviável. Portanto, não basta que o documento tenha resistido aos séculos e ainda exista, é necessário que se possa proceder a sua análise, para que dados importantes da história da arte nacional, especialmente da pintura, possam ser analisados.

A obra de Carlos Del Negro (1978) é de extrema importância para a visualização desses termos, embora não haja imagens dos documentos¹⁵ como fora apresentado nesta pesquisa¹⁶, ele coligiu dados e utilizou a transcrição dos pesquisadores Aires da Mata Machado e Luís Jardim para tornar sua obra mais completa.

Outro aspecto que dificulta a identificação de autoria das pinturas além da dificuldade proveniente da carência documental é a inexistência de um único polo catalisador no período colonial, pois havia segundo Boschi

[...] um grande e contínuo deslocamentos dos artistas e artesãos. No geral, a permanência destes em determinada localidade se dava no estrito limite da necessidade de seus serviços. Não são raros os casos de artistas e artesãos que, circulando com frequência, dificultam a elaboração de suas trajetórias profissionais. (Boschi, 1988, p. 40)

Das demais pinturas, só foi possível identificar os pagamentos realizados aos artistas por meio dos *Livros de Receitas e Despesas*¹⁷, não sendo encontrados outros termos e ajustes esclarecedores como este da Capela do Amparo de Diamantina.

É nesse cenário dos poucos documentos dos tempos de outrora, que se procurará identificar a influência da pintura que o meio norte-mineiro possa ter exercido sobre as pinturas mogianas (SP). Por meio da busca incessante pela documentação que pudesse identificar a autoria destas últimas, para que seja possível analisar e comparar estas obras.

A influência da pintura do meio-norte de Minas Gerais

O trânsito ocorrido dos artistas nas mais diversas localidades, para Boschi (1988) se deu em razão das encomendas de trabalho dos artistas, ou seja, esse

¹⁵ Cremos que no período em que sua obra tenha sido publicada não houvesse abundantes recursos para a obtenção das imagens dos documentos de modo a não danificá-los, como os recursos que hoje são disponibilizados aos pesquisadores.

¹⁶ A análise das imagens dos documentos pode ser útil na medida em que cada pesquisa busca um determinado objetivo, sendo assim, facilita a consulta a pesquisas futuras e, permite que o documento resista ao tempo, mesmo quando estes já não possuem mais condições de leitura no Arquivo em que está conservado.

¹⁷ Embora inúmeras obras até o momento não possuam identificação de autoria, isso se dá devido a inexistência de qualquer documento no caso específico de determinadas irmandades.

deslocamento era promovido pela ausência de trabalho em sua região ou ainda por sua contratação em outras vilas e cidades.

Como se pôde apurar, foram esses deslocamentos que propiciaram o intercâmbio artístico e as trocas culturais ocorridas nos séculos XVII, XVIII e XIX e, possibilitaram que diferentes técnicas e estilos chegassem às regiões mais afastadas.

Porém, o livre trânsito entre as regiões, à exceção de Diamantina¹⁸, restringe as pesquisas a atribuições por comparações estilísticas, sem que se possa afirmar e identificar a autoria de muitas obras pictóricas, para Boschi (1988) “Embora sejam vulgarmente conhecidos poucos nomes, sabe-se que, especialmente após a terceira década do século, mais de uma centena de oficiais da pintura trabalharam em Minas Gerais...” (Boschi, 1988, p. 20).

Para compreender a possível relação que possa ter ocorrido entre os pintores do meio norte-mineiro e Mogi das Cruzes em São Paulo, é preciso primeiramente entender a divisão proposta por pesquisadores para a pintura que foi desenvolvida no período colonial.

Ávila (1980) quando classificou a pintura colonial em fases e partidos, estabeleceu divisões nas quais incluiria a “rota do Serro”, Sendo esta organizada em duas fases e três partidos distintos:

1º fase – até meados de 1755, quando a pintura dos forros das igrejas era condicionada por caixotões ou em painéis.

2º fase – A partir do ano de 1755, quando a pintura de perspectiva passa a ser difundida em Minas, a pintura de arquitetura fingida, ilusionista. Dentro desta fase há ainda uma terceira fase evolutiva – transição entre barroco-rococó – na qual a pesada arquitetura cede espaço a leveza dos muros-parapeito contínuos. Para essa fase Ávila (1980) estabelece a seguinte divisão:

¹⁸ A demarcação Diamantina era controlada com maior rigor em virtude da facilidade do contrabando das pedras preciosas, sendo assim, a entrada ou saída de pessoas da demarcação só poderia ser realizada com autorização. Sobre o assunto ver Furtado, Junia Ferreira. **O Livro da Capa Verde**: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração. São Paulo: Annablume, 1996.

Partido A: desenvolvido em Diamantina, como exemplo, as pinturas do mestre José Soares de Araújo. Caracterizadas pelo tratamento cercado da trama.

Partido B: comum na região de Vila Rica, como exemplo, as pinturas do mestre Ataíde. Caracterizadas por clareza e graciosidade das pinturas de gosto do Rococó.

Partido C: paralelo ao partido B, realizado na região de Sabará, Santa Luzia e rota do Serro. Segundo o pesquisador os representantes mais notáveis desse partido são:

[...] Joaquim Gonçalves da Rocha (forro da nave da Igreja do Carmo, em Sabará) e Silvestre de Almeida Lopes, com atividade na região do Serro e Diamantina (forro da capela-mor da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, Serro). Este partido elimina a trama arquitetônica sustentante, em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da CIMALHA que remata as PAREDES. Atrás do muro-parapeito, veem-se, frequentemente, figuras de santos e doutores da igreja em PÚLPITOS e balcões, separados por composições ornamentais diversas (enrolamentos rocaille, querubins e arranjos florais). O quadro central, no meio da composição, pode receber ou não, TARJA de ornatos rocaille, sendo no caso negativo simplesmente emoldurado pelas nuvens que circundam a 'visão' [...] (Ávila, 1980, p. 166-167).

Oliveira (1997) estabelece uma classificação muito próxima a esta, para a pintura mineira colonial, no entanto a divide em ciclos distintos, sendo, ciclo barroco e ciclo rococó. Embora sua classificação seja diferente, as obras apontadas pela autora são as mesmas que identificou Ávila (1980) em sua classificação. A “rota do Serro” e os trabalhos desenvolvidos por Silvestre de Almeida Lopes no Serro e Diamantina, a pintura do guarda-mor José Soares e, ainda o rococó ataidiano.

Baseado nesse intercâmbio entre os pintores e, especialmente na classificação de Ávila (1980), Salomão e Tirapeli (2005) levantaram hipóteses profundas a respeito de uma pintura executada no forro da nave da igreja dos Terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, região essa muito afastada à “rota do Serro”, os estudiosos indicam que:

Essa bela pintura ilusionista, com características rococós correspondentes ao partido C da segunda fase da pintura mineira da rota do Serro e Diamantina, 'quando se elimina a trama arquitetônica sustentante em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce

imediatamente acima da cimalha que remata as paredes'. A pintura ocupa todo o espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalkas transversais (Salomão e Tirapeli, 2005, 110).

Ainda sobre a atribuição dessa pintura afiançam que:

Se Manoel do Sacramento não se encontra no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja. (Salomão e Tirapeli, 2005, 114-116).

Manoel do Sacramento é comprovadamente¹⁹ o autor da pintura do forro da nave dos carmelitas em Mogi das Cruzes, porém do artista pouco ou nada se sabe, mesmo após exaustivos levantamentos, nada de satisfatório foi apurado que possa confirmar a afirmação de Salomão e Tirapeli (2005) quanto a origem mineira do pintor.

Dentre os diversos estudos e pesquisas existentes acerca da pintura colonial em Minas Gerais, foi realizado um levantamento de fôlego na busca do pintor Manoel do Sacramento, mas nestes nada fora encontrado.

Nos demais trabalhos sobre a pintura – independente da região – pôde-se apurar alguns nomes de pintores ou artistas com a mesma designação: **Manoel do Sacramento**, mas há aí outro risco, pois segundo Ott “É o problema dos nomes iguais ou abreviados com que temos de lidar frequentemente, nem sempre sendo fácil elucidar as dúvidas” (Ott, 1961, p. 97).

Para o levantamento do pintor Manoel do Sacramento, foi possível encontrar as seguintes informações:

No *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* encontra-se Manuel do Sacramento como pintor ativo na Bahia na primeira metade do século XIX. Essa referência foi elaborada a partir da obra de Carlos Ott e de frei Adalberto Otmann. Porém, nem mesmo nessas obras encontram-se dados que relacionem o pintor aí identificado com o pintor de Mogi. Há outra referência, essa a Manuel **Pereira** do Sacramento, também pintor. Ativo na Bahia no século XVIII. Ott indica a atividade desse artista entre 1751 e 1752. Também não foi encontrada nenhuma relação. (1973, p. 148).

¹⁹ Ver o Capítulo II: As pinturas da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes.

Jesuíno do Monte Carmelo – Mário de Andrade faz uma menção ao nome **Manuel do Sacramento**: “*Pintor tenente no ano de Independência Manuel do Sacramento – Carmo de São Paulo.*” (Andrade, 1945, p. 262). Além dessa informação e sobre a mesma nada se pode apurar em seu texto ou dos trabalhos de pintura executados no Carmo de São Paulo.

Ao seguir a indicação de Mário de Andrade (1945) sobre a pintura executado no Carmo de São Paulo, recorreu-se ao trabalho de Eduardo Tsutomu Murayama (2010), porém no estudo não há nenhuma indicação quanto ao nome do pintor Manoel do Sacramento ou alguma ligação com os trabalhos de pintura executados no Carmo de São Paulo, contudo admitiu-se a possibilidade de o pintor Manoel do Sacramento ser santista.

As pesquisas nos arquivos e cartórios de Santos mostraram-se infrutíferas, uma vez que em determinados documentos o pesquisador não tem acesso – documentos e testamentos dos séculos XVII e XVIII – e, o que se pode apurar na Cúria de Santos ainda é muito incipiente, pois apenas foi verificada a existência de dois registros de batismo o nome Manoel, os quais um dos pais portam o sobrenome Sacramento²⁰.

Nos demais estudos e pesquisas não há mais nenhuma menção ao nome de Manoel do Sacramento no meio paulista. Procedendo a essa verificação no meio norte-mineiro, onde Salomão e Tirapeli (2005) apontam a influência da pintura, nada há que possa indicar a procedência do pintor nessa localidade.

De acordo com o levantamento realizado por Santos (2002) os pintores que trabalharam em Diamantina foram: José Soares de Araújo, Manuel Alvares Passos, Espiridião Rodrigues da Cunha, Caetano Luiz de Miranda, Agostinho Luiz de Miranda e Silvestre de Almeida Lopes. Logo, não havendo aparentemente nenhuma relação direta com Manoel do Sacramento.

Quanto ao Serro nada se pode afirmar, pois as pesquisas e levantamentos sobre as pinturas dos forros de suas igrejas e conseqüentemente de seus autores são escassas, sobretudo pela inexistência generalizada de documentos que possam revelar novos dados, além dos coligidos por Del Negro (1978).

²⁰ As pesquisas elaboradas a partir de Registros de Batismos são ainda mais complexas quando não se possui nenhuma outra informação do nome pesquisado, pois caso houvesse uma certidão de casamento com o nome do pintor, aí sim poderia este levantamento ter maior valia, pois do contrário, será preciso primeiro fazer o levantamento dos pais que consta no registro de batismo, para posteriormente proceder ao registro do filho.

Se Manoel do Sacramento, **pintor comprovado** da pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, foi influenciado por pintores do meio-norte mineiro ainda não se pode afirmar, resta apenas efetuar a comparação estilística das obras para que seja possível perceber ou não, os traços vislumbrados por Salomão e Tirapeli (2005) quando foram surpreendidos pela beleza e excepcionalidade das pinturas do Carmo de Mogi das Cruzes.

Além da pintura do forro da nave, há nesta igreja outra pintura que desperta especial atenção, a pintura do forro da capela-mor, ambas as pinturas estão muito ligadas a essa filiação de uma pintura de gosto rococó praticada em Diamantina e Serro nos últimos anos do século XVIII e início do XIX.

A respeito dessa pintura foi possível apurar e também confirmar a autoria do trabalho ao pintor Antônio dos Santos, mas também sobre esse pintor a história não nos relega nenhum dado, como fora visto, esse nome não circulou em Diamantina no período observado, ou ao menos, o artista não realizou nenhum trabalho na localidade, o que não inviabiliza que tenha apreendido a técnica e a levado consigo para estabelecer-se em outra região.

No Serro, também não há nenhuma indicação do nome de Antônio dos Santos como autor de qualquer trabalho de pintura²¹, nem mesmo a tradição oral menciona o nome do artista.

Regressando aos artistas de São Paulo, a indicação mais próxima que se apura com nome semelhante ao de Antônio dos Santos é o de: Antônio dos Santos **Viana**, como pintor na Ordem do Carmo de São Paulo,

Entre 1762 e 1763, um pintor de nome Antônio dos Santos Viana foi contratado para dourar e pintar quatro altares da capela, cinco tribunas e novamente o altar do Senhor da Coluna, não sendo possível especificar que tipo de serviço seria executado nesse altar, se o mesmo já havia sido executado por João Pereira em 1760 (Murayama, 2010, p. 105).

Contudo, há vários pagamentos efetuados pela Ordem do Carmo de Mogi das Cruzes ao pintor Antônio dos Santos, e não há em nenhum deles um acréscimo ao sobrenome, o que ocorre em um dos pagamentos é a abreviatura do sobrenome Santos. Logo, não se pode crer tratar-se o pintor do Carmo de São Paulo, do qual não há além da indicação de Murayama (2010) nenhuma outra

²¹ Ressalta-se novamente o problema da escassez dos documentos na cidade do Serro, os poucos documentos que restam não se apresentam em condições de leitura ou de verificações, será preciso um processo de restauro nesses papéis.

referência, ser o mesmo Antônio dos Santos que pintou a capela-mor do Carmo em Mogi.

No referido *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*²², das aproximações com o nome de Antônio dos Santos há duas indicações, embora muito vagas, uma delas é: Antônio **Pereira** dos Santos (grifo nosso), que recebeu por um portão executado para a Casa da Intendência em Diamantina (MG) de 1751 a 1761, e outro Antônio **Pereira** dos Santos (grifo nosso), entalhador na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Sabará (MG) no ano de 1813.

No rol dos pintores apontados por Santos (2002) em Diamantina, também não consta o nome desse artista. Em grande parte das pesquisas empreendidas sobre a pintura paulista, nenhuma outra indicação há com esse nome, somente a pintura do forro da capela-mor.

Em Santos foi possível identificar alguns nomes homônimos, mas nenhum que possua relação com a profissão de pintor, as informações somente apontam que “vivia de suas agências”²³, e, para o ano pesquisado 1803 teria esse Antônio dos Santos a idade de dezenove anos. Logo, não parece ser o mesmo Antônio dos Santos que realizou a pintura no Carmo, pois somando-se a idade deste referido em 1803 ao ano em que a pintura foi realizada estaria o pintor com idade de 31 anos.

Mas, não houve como recorrer a leitura do testamento desse Antônio dos Santos, pois tal documento encontra-se arquivado e sem acesso à pesquisadores.

Outro documento de interesse foi o de Antônio dos Santos nos *Testamentos de 1823 a 1830*, onde em 1824 foi elaborado o Testamento de Antônio dos Santos, falecido em 22 de outubro de 1825, o documento informa ainda que era:

²² Judith Martins (1974, p. 197).

²³ Essa informação foi obtida no Arquivo e Memória de Santos, na Coleção Costa e Silva Sobrinho, porém os documentos indicados por Dr. Costa que compilou e transcreveu inúmeros documentos encontram-se em poder restrito do 9º Cartório de Ofícios de Santos, não sendo permitido a análise e obtenção dos dados que estes documentos possuem. (Livro: *Autos de 1803 do Cartório do 1º Ofício de Santos*, p. 212).

Natural de Santa Christina de Matta, Bispado do Porto. Filho de Antônio dos Santos e de s/ mulher Anna, falecidos. Solteiro. Teve um filho de nome Antônio dos Santos Roxo que foi reconhecido no testamento e ficou sendo único herdeiro. Testamenteiros: 1) Manuel Gaspar Moreira (compadre do Testador); 2) Manuel Antônio de Oliveira; 3) José Lopes. A mãe do filho chamava-se Tomasia Pereira dos Santos (FAMS, Coleção Costa e Silva Sobrinho, volume: 18 – Testamentos do Cartório do 1º Ofício de Santos 1811 a 1866, p. 25).

Na Cúria Diocesana de Santos foram localizadas três referências que podem ser de Antônio dos Santos, porém assim como no caso de Manoel do Sacramento o problema dos registros de batismo é o nome não estar atrelado ao sobrenome. Logo, não se pode afirmar que se trate da mesma pessoa ou do pintor ao qual se refere a pesquisa.

Além dos registros e referências descritas acima, nenhuma outra informação contendo os nomes de Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos fora encontrada até o momento que possam esclarecer a origem desses pintores.

No estudo desenvolvido por Maria Lúcia Bighetti Fioravanti (2007) a pesquisadora faz um levantamento dos pintores atuantes na cidade de São Paulo, aí também não há nenhuma indicação dos nomes de Antônio dos Santos e Manoel do Sacramento. Porém analisando as pinturas por eles realizadas, não se pode crer quem tenham sido as primeiras obras de ambos, sobretudo pela qualidade que demonstraram os artistas na execução dessas obras.

Sendo assim, é crível que haja em outras cidades, as quais ainda são desconhecidas para esta pesquisa, obras desses pintores, embora seja comprovadamente complexo averiguar suas trajetórias e, com isso conhecer outras obras que tenham executado estes exímios artistas.

Diante da falta de informações sobre a origem dos pintores, dos quais não resta dúvidas terem sido os responsáveis pelas pinturas carmelitas em Mogi, faz-se necessário intentar uma análise comparativa dessas obras com as pinturas da rota do Serro, sobretudo as pinturas de Diamantina e Serro.

Análises e comparações

As pinturas que serão analisadas e comparadas a seguir possuem a mesma linguagem, embora em alguns casos a autoria dos trabalhos seja

conhecida e em outros não, deve-se esclarecer que não se pretende estabelecer a atribuição das pinturas anônimas por meio desta análise. O intento é apenas averiguar a partir do confronto direto as semelhanças que pode haver entre as obras pictóricas.

Dentre as inúmeras obras que a Rota do Serro possui, as pinturas que se prestam a este confronto são aquelas que pertencem ao “Partido C” de Ávila (1980) ou integram o conjunto das obras do “Ciclo Rococó” de Oliveira (1997).

Em Diamantina: a pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo, a pintura do forro da capela-mor e do forro do consistório de São Francisco de Assis e a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

No Serro: a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos, a pintura no forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo e a pintura da capela-mor de Nossa Senhora do Rosário²⁴.

Em Mogi das Cruzes: a pintura do forro da nave e a pintura do forro da capela-mor dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo²⁵.

Levy (1942) faz uma grave observação: “A tarefa de atribuir obras a determinados artistas pela análise do estilo e do material empregado se encontra aqui grandemente dificultada pela atividade, muitas vezes nefasta, dos antigos restauradores” (Levy, 1942, p. 66). Esse juízo deve ser retomado para a análise a seguir, assegurando desse modo que atribuições errôneas não sejam intentadas nesta pesquisa.

Há ainda um esclarecimento que deve ser feito antes das análises, por que as pinturas mogianas não estão sendo comparadas às demais pinturas coloniais paulistas? Em primeiro lugar, pelas hipóteses aventadas em Salomão e Tirapeli

²⁴ Esta pintura não será comparada, nem tampouco analisada junto às outras, por ter sofrido muitas alterações e mutilações com o passar dos anos, não se presta mais à confrontos estilísticos, sobretudo por boa parte da pintura já ter sido apagada restando da obra primitiva somente a tarja central. O mesmo ocorre em relação à pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina, uma pintura que embora se tenha descoberto a autoria, não se conhece a obra primitiva e, evidências de cal apontam que a obra também tenha sido mutilada, o que impossibilita até o estudo dos traços característicos do seu autor, o pintor Silvestre de Almeida Lopes.

²⁵ A pintura do vestíbulo da sacristia não será analisada por não fazer parte da mesma linguagem pictórica das demais obras e, ainda por ser uma pintura aposta, ou seja, que provavelmente não foi executada para o local onde está situada, como se pode constatar em Salomão e Tirapeli (2005) “Essa pintura foi trazida de outro local e comprovadamente foi adaptada, pois as pranchas precisaram ser cortadas nas pontas e acrescidas nas laterais, vendo-se que vieram de um ambiente mais comprido e estreito.” (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114).

(2005), em segundo lugar por serem elas pinturas muito distintas na fatura e na coloração quando comparadas com o conjunto da pintura colonial paulista. Em razão do valor que essas obras possuem, faz-se imperativo que sejam ao menos citadas na pesquisa.

Dentre as obras pictóricas coloniais executadas em forros de igrejas e capelas em São Paulo podem-se mencionar os seguintes trabalhos: forro da nave e da sacristia da capela do Sítio Santo Antônio em São Roque, a pintura do forro da capela-mor e da sacristia de Nossa Senhora do Rosário no Embu, a pintura no forro da nave e a cúpula dos Terceiros de São Francisco, a pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco, a pintura da Igreja do Convento da Luz, a pintura do forro da nave e do coro dos Terceiros do Carmo, a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora da Candelária em Itú, a pintura do forro da capela-mor dos Terceiros do Carmo em Itú, pintura do forro da nave de Santo Antônio e pintura no forro da nave de Nossa Senhora da Boa Morte²⁶.

A pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo atribuída ao pintor Caetano Luiz de Miranda, possui fatura muito distinta das demais pinturas realizadas na igreja. Santos (2002) aponta que essa pintura pertence ao espírito rococó que começava a ser desenvolvido em Diamantina por artistas locais.

As pinturas do Carmo quando comparadas a esta se diferenciam muito, nas nuances de cores, embora estejamos falando de pinturas com mais de 190 anos, deve-se comparar o emprego que foi feito, nas pinturas carmelitas mogianas, o emprego dos tons azuis e vermelhos róseos é mais marcante, enquanto na outra pintura temos o uso dos tons ocre. Embora a formação triangular das tarjas – sacristia do Carmo mineiro e capela-mor do Carmo paulista – seja semelhante, no mais as pinturas destoam, embora haja elementos comuns a ambas.

Cachos de flores que se desenvolvem a partir do centro das volutas estão presentes em ambas as tarjas, assim como os festões que surgem do centro do enrolamento interno das volutas. Os tons escuros/pretos são empregados nas obras para criar a sensação de volume no emolduramento mais externo. A tarja carmelita mineira é arrematada nas laterais por vãos de flores, a tarja carmelita

²⁶ Essas duas últimas estão em processo de restauração, logo não é possível ainda distinguir todos os traços dessas duas pinturas. Porém como fazem parte do rol das pinturas coloniais paulistas foram incluídas no conjunto.

paulista é arrematada por elementos conchóides com tons róseos e verde-claro. O colorido terroso da moldura principal de ambos é também muito similar.

A pintura mineira, contudo, apresenta muito mais dissonâncias em relação a pintura do forro da nave e mais relações com os elementos apontados no forro da capela-mor.

A pintura do consistório de São Francisco de Assis em Diamantina, também atribuída em recente revisão por Santos e Miranda (1999) à Caetano Luiz de Miranda, faz parte da pintura de gosto rococó, com tarja central, e esta é equiparada com a pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro. Quanto a esta pintura em comparação com as obras carmelitas, pode-se dizer que: nessa obra as cores se distanciam ainda mais das composições paulistas.



Fig. 56 – Detalhe da pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. MG



Fig. 55 – Detalhe da pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes. SP.

A visão central é limitada por um quadro bastante definido em formato retangular, enquanto a outra obra possui apenas mísulas como suporte

arquitetônico emoldurando as laterais da visão. As tiras/listras brancas aplicadas no fundo dos ornamentos não aparecem nas obras mogianas. Embora nos concheados da pintura da capela-mor o pintor tenha empregado tracejados brancos para criar efeitos de volumes nas formas conchóides.

O emprego do branco nas formas conchóides aparece nas três pinturas, na da capela-mor mogiana ela é empregada para contornar as formas conchóides e criar ilusão de profundidade, após as linhas mais marcadas com tonalidades escuras, o mesmo ocorre na pintura franciscana, enquanto na pintura da nave mogiana esses rajados de branco aparecem para empregar a movimentação das formas conchóides, não estão contornados por uma cor mais marcada, é somente o tracejado branco.

Nas flores da composição mineira o branco enquanto cor é adicionado para modelar as pequenas rosas, enquanto em Mogi as flores são mais desenhadas, com uma tonalidade escura e, menos modeladas. As tiras brancas no fundo dos ornamentos aparece também na pintura da capela-mor mogiana, porém ela é interrompida, enquanto na pintura mineira o traço é contínuo e preenche o ornamento.

Os anjos também apresentam-se com diferenças nas três obras, enquanto na pintura franciscana os anjos são meditativos, nas outras duas obras tem-se dois tipos de anjos, na nave, anjos que esboçam um leve sorriso e mostram os dentes da frente, e na capela-mor o único anjo que aparece na visão possui uma feição mais grave do que os demais, embora seja mais semelhante ao da pintura da nave.



Fig. 57 – Detalhes dos anjos das pinturas, respectivamente forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), forro do Consistório de São Francisco (Diamantina) e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes).



Fig. 58 - Detalhes dos concheados das pinturas, respectivamente forro do Consistório de São Francisco (Diamantina), forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes).

A pintura da capela-mor de São Francisco em Diamantina de autoria de José Soares de Araújo é pertencente às obras finais do artista, no qual o estilo barroco cede espaço à leveza e aos tons mais claros do rococó. No qual a arquitetura pesada é abandonada para a inserção de varandas com balaústres. Essa pintura aproxima-se da pintura da capela-mor mogiana por seu partido, onde segundo Salomão e Tirapeli (2005):

Observando as pinturas de capelas-mores de Minas Gerais – e em especial as de São Francisco e Mercês, em Diamantina, que possuem além da tarja os parapeitos – têm-se a sensação de que o vazio lateral observado na pintura paulista era preenchido por muretas ou parapeitos que sustentassem elementos florais, vasos ou figuras, a exemplo dos tetos mineiros com os quatro evangelistas. Há indícios de pigmentos intensos que afloram sobre a pintura branca que hoje cobre as laterais do teto e o borrão dos evangelistas. (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 113).

A sensação que adverte os pesquisadores é explicada ao olhar para os cantos da pintura da capela-mor mogiana, onde somente restos apagados de uma pintura tornam-se cada vez mais visíveis mesmo ao apreciador desavisado. Os quatro evangelistas, como é possível observar por meio dos atributos que podem ser vistos, fizeram parte da composição, conforme já fora dito em data anterior a esta pintura, provavelmente na pintura que tenha sido raspada do forro.

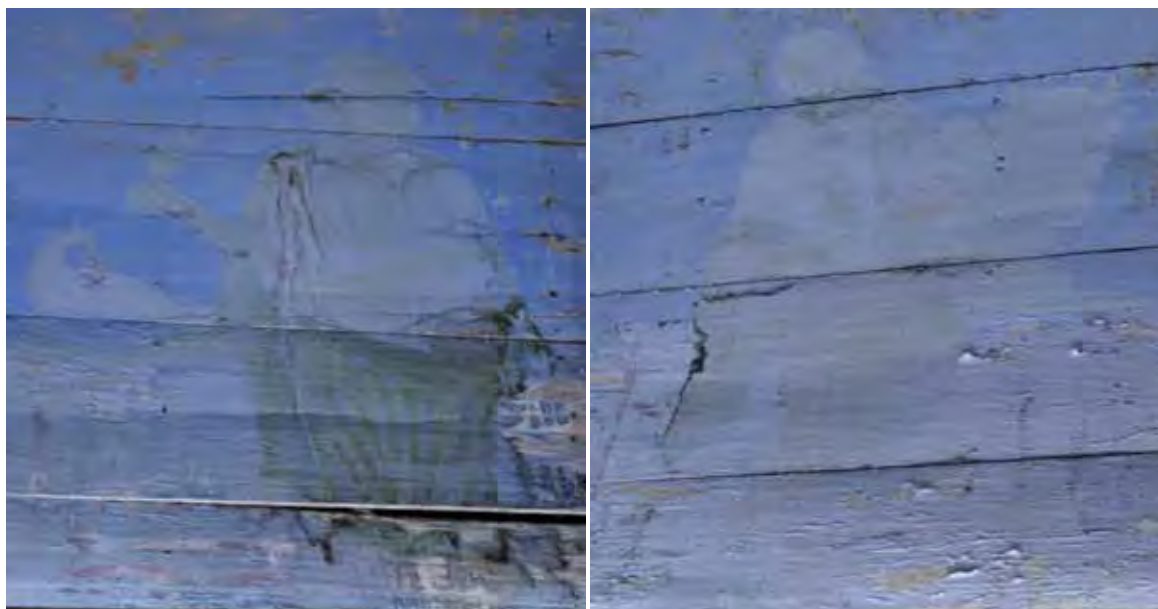


Fig. 59 – Detalhes dos Evangelistas da pintura do forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes).

Retomando a análise das obras, a única que possui a balaustrada é a obra do guarda-mor, as demais²⁷ pinturas não, na nave de Mogi há a formação de parapeito, no qual se desenvolve as colunas tripartites que se ligam a cercadura do quadro. A presença desses elementos assinala a linguagem das pinturas, de gosto rococó. Enquanto a pintura franciscana data de 1782 as demais: nave e capela-mor respectivamente são de 1801/02 e 1814/15.

As delicadas flores da composição franciscana estão relacionadas às rosinhas da outra composição franciscana, divergindo das obras carmelitas.

Quanto aos tracejados brancos que integram as formas conchóides, nessa obra o branco não é acompanhado pela marcação mais escura, é ele quem dá o movimento das reentrâncias das curvaturas, tal qual a pintura da nave mogiana. Embora, a paleta de cores ainda seja muito distante entre as obras, é possível perceber traços comuns nas formas dos enrolamentos que emolduram a visão central tanto na pintura franciscana, quanto na nave mogiana.

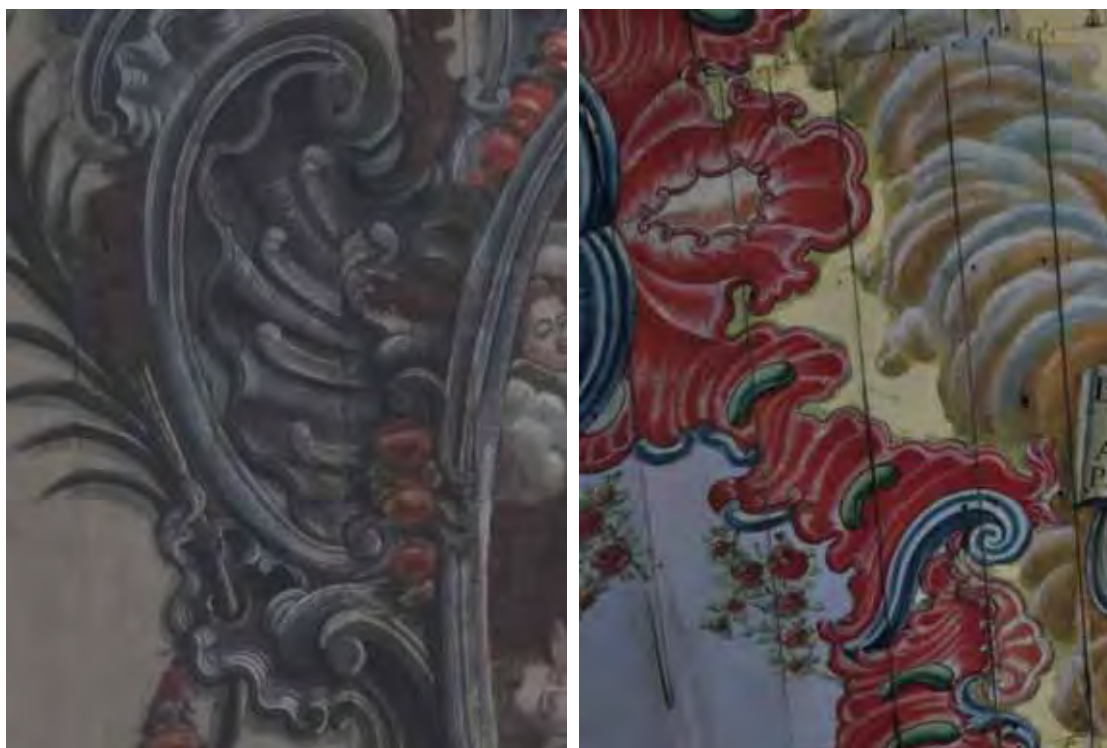


Fig. 60 – Detalhes das formas conchóides onde aparece o tracejado branco para criar a sensação de volume das curvaturas, são respectivamente as pinturas do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês (Diamantina) e forro da nave da O.T. (Mogi das Cruzes).

²⁷ Utilizaremos apenas considerações para a pintura visível do forro da capela-mor de Mogi das Cruzes, por não ser possível propor uma comparação com uma imagem apagada, que não se sabe com clareza o que possuía no conjunto da obra.

As poucas nuvens que aparecem na composição do guarda-mor dão a sensação de “nuvens de algodão” onde o efeito realista está presente, em contrapartida as nuvens que aparecem nas composições mogianas são mais desenhadas e marcadas, tornando-se nuvens pesadas quando comparadas à outra.

Na capela-mor das Mercês o pintor encarregado da obra foi Manuel Alvares Passos, a obra foi executada em meados do ano de 1794, também esta obra pertence a linguagem do rococó, no qual a arquitetura fingida é substituída por espaços mais leves com muro-parapeito contínuo.

Em análise com as obras mogianas, essa pintura possui uma das maiores semelhanças, a expressão facial dos anjos e autoridades representadas, o traço que assinala as três obras é sobretudo o prolongamento das sobrancelhas com o nariz, no qual o traço é único, não havendo nenhuma interrupção entre as linhas, como havia nas demais pinturas até aqui analisadas.

Outro aspecto das faces das imagens representadas é o corte vincado acima do lábio superior, elemento comum em todas as obras. No entanto, o formato dos olhos difere entre as obras, com leves variações, na Mercês os olhos são mais abertos, na capela-mor, embora a pupila esteja centralizada a pálpebra superior é mais fechada, sobretudo porque todos os representados olham para baixo, na nave, a pupila dos anjos e da santa aparecem somente uma parte, pois o restante se prende a pálpebra superior.

A paleta de cores empregada por Manuel Alvares Passos se relaciona com as obras mogianas, sobretudo pelo emprego dos tons quentes, como os vermelhões e rosas.

A análise da pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro com as pinturas mogianas leva às mesmas considerações feitas à pintura do consistório de São Francisco em Diamantina, as tiras brancas utilizadas no fundo dos ornamentos foram mantidas pelo pintor em Matozinhos e inexistem em Mogi.

Mas aqui os anjos identificam-se, nos quais é perceptível a anatomia bem desenhada e marcada dos anjos mineiros e mogianos da nave carmelita. O posicionamento do pé dos anjos que estão sentados na parte superior da tarja se aproxima com o pé do anjo mogiano que faz parte da visão central. Entretanto, o panejamento que envolve estes anjos são muito distintos em sua forma e fatura.

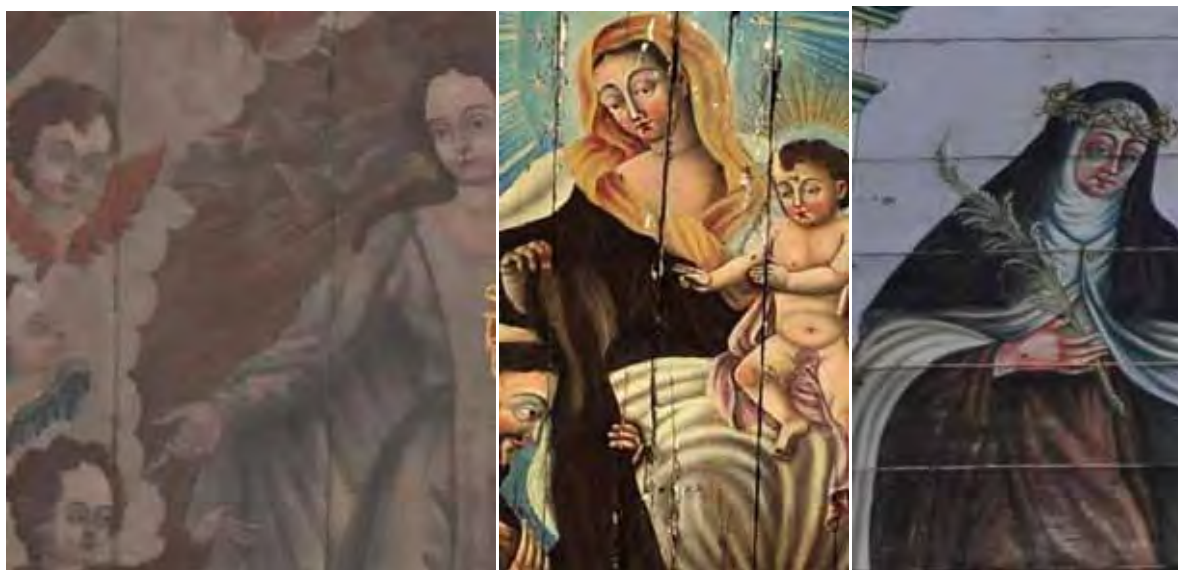


Fig. 61 - Detalhes das faces das Nossas Senhoras e Santa das pinturas: respectivamente as pinturas do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês (Diamantina), forro da capela-mor e forro da nave da O.T. (Mogi das Cruzes).

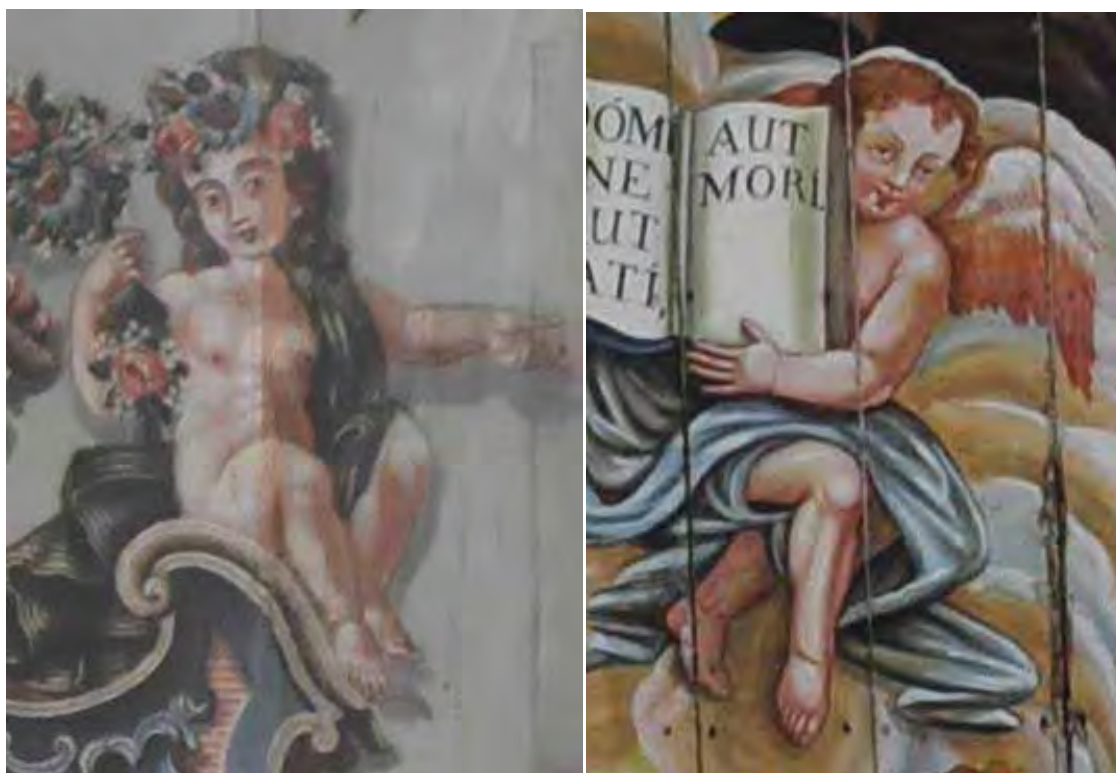


Fig. 62 - Detalhes da anatomia dos anjos das pinturas: respectivamente a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos (Serra) e forro da nave da O.T. (Mogi das Cruzes).

Santos (2002) atribui a pintura do forro da capela-mor do Carmo no Serra ao pintor Manoel Antônio da Fonseca, considerando o artista também pertencente

ao gosto rococó, sobretudo por essa pintura. Del Negro (1978) aponta essa obra como uma variação da pintura do forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara executada por mestre Ataíde.

Nessa pintura o panejamento das figuras é marcado e mais duro do que nas outras duas obras, sobretudo no manto que envolve as Nossas Senhoras ao centro da visão.

Nas cercaduras concheadas são poucos os traços brancos que o artista emprega criando os efeitos volumétricos, ao contrário das pinturas mogianas, que são recorrentes, embora empregados de maneiras diferentes.

A paleta de cores empregada nas pinturas mogianas é mais alegre do que a pintura do Carmo no Serro, com cores fortes e carregadas de vermelhão, tons terrosos, ocre e azuis mais escuros.



Fig. 63 - Detalhes dos panejamentos das Nossas Senhoras das pinturas: respectivamente a pintura do forro da capela-mor de Nossa do Carmo (Serro), forro da nave e o forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes).

Ao analisar as imagens das igrejas de Diamantina, Serro e Mogi das Cruzes, é possível perceber que há entre todas elas algumas semelhanças, muito mais marcadas entre Diamantina e Serro, onde se pode apurar o que já havia sido esclarecido por Del Negro (1978), que o pintor que realizou a obra do Consistório da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina é o mesmo autor da pintura da capela-mor da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos no Serro.

Sobre essa afirmação não resta dúvidas, embora haja uma ou outra variação nas composições, no conjunto da obra, elas foram produzidas pelo mesmo artista, que segundo Santos (2002) fora o pintor Caetano Luiz de Miranda o responsável por essas duas obras e ainda pelo forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina.

Muitos caminhos precisam ser percorridos ainda pelos pesquisadores para que seja possível fazer um resgate integro da história da pintura colonial paulista, tal qual vem sendo desenvolvido na região norte mineira, onde os trabalhos começaram a mais de 30 décadas.

Das análises das pinturas carmelitas o que se pode afiançar com segurança é a autoria das obras do forro da nave e também da capela-mor, estas agora, comprovadas por meio de documentação arquivística. Não havendo margem a nenhuma dúvida.

O que ainda precisa ser feito é a continuidade nas buscas quanto à origem desses pintores, pois se nada a respeito deles fora encontrado em Minas Gerais, sobretudo na região do Serro e Diamantina, em nenhum dos levantamentos sobre a pintura das localidades consta o nome desses dois artistas.

Em São Paulo, o mesmo ocorre, não se localiza em nenhuma pesquisa referente à pintura colonial paulista, que tenham efetuado levantamentos sobre os diversos pintores, nenhuma referência ao nome dos artistas.

A descoberta de outros trabalhos de ambos os pintores poderia ser indicativa da origem dos artistas, ou minimamente, estreitar mais os conhecimentos das técnicas dos artistas. Pois realizar a análise dessas obras, sendo elas únicas torna-se ainda mais difícil, pois não há com o que comparar.

Não se crê, no entanto que sejam obras dos primeiros tempos, sobretudo pelos conhecimentos demonstrados, ainda mais na pintura do forro da nave. O colorido alegre dessas pinturas traz leveza aos forros pintados e as destaca em meio ao cenário paulista, tornado-as trabalho de exceção. Onde o predomínio das pinturas era por cores mais carregadas e fortes, mais característico do barroco.

O mesmo não se pode dizer dessas graciosas obras. Ainda que seja perceptível algumas deformações nos desenhos, as obras possuem ao mesmo tempo caráter erudito e popular por sua fatura e as técnicas do desenho ilusionista empregadas.

A comparação empreendida demonstra que pode ter havido influência dos mineiros sobre os pintores que executaram as obras em Mogi das Cruzes, porém não é possível asseverar em que medida essa troca tenha ocorrido, pois como fora exposto, não há o conhecimento de nenhum outro trabalho de ambos os pintores.

E, por fim, para esclarecer ou delinear em que medida as obras da rota do Serro influenciaram esses artistas, além das semelhanças pontuadas por meio das comparações levadas a cabo e, nas quais não se percebe um relacionamento direto destas na pintura paulista, será a descoberta da origem de Manoel do Sacramento e de Antônio dos Santos.

A descoberta de outras obras ou da origem dos pintores será uma orientação para que se possa empreender ao levantamento de sua trajetória, pois quanto mais anônimo se torna o artista, menos se conhece sua obra e as influências de sua técnica, e nesse caso específico, estamos falando de apenas uma obra para cada pintor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito a ser feito para o resgate da história da pintura colonial paulista. Esta pesquisa é somente mais uma fagulha de um todo que ainda precisa ser feito. Porém, aos poucos a história vai sendo reintegrada e os artistas podem ocupar seus espaços no cenário artístico, são revisitados e aplaudidos pelos trabalhos que empreenderam em épocas tão difíceis.

As dificuldades para a realização de obras pictóricas como as que integram o conjunto dos Terceiros do Carmo mogiano são imensuráveis. Essas ordens eram mantidas somente pelos irmãos que as compunham e embora as pinturas tenham sido realizadas em tempo relativamente curto – ou pelo menos os pagamentos pela realização dessas – os terceiros mostraram-se empenhados em cuidar e adornar seu templo.

Sabe-se que muitas das obras paulistas foram apagadas pelas tintas brancas do neoclássico, porém, o patrimônio que foi preservado – por diversos fatores, nem sempre a preservação ocorreu pelos órgãos responsáveis – merece ser destacado no cenário da história da arte nacional de modo geral.

A mesma evidência em que são projetadas as pinturas mineiras e baianas deve ser empregada às pinturas coloniais paulistas. Para essa tarefa urge a necessidade de pesquisas que possam culminar numa trajetória importante de artistas e obras, das influências que se pressente nessas obras.

Dos caminhos percorridos para pontuar no cenário paulista a importância das pinturas existentes no forro da nave e no forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa do Carmo de Mogi das Cruzes, fomos levados, inicialmente, pelas seguintes proposições, feitas pelo orientador desta pesquisa Prof. Dr. Percival Tirapeli: teriam os artistas responsáveis pela execução dessas obras circulado pela Rota do Serro? Seriam eles próprios mineiros de origem e por isso é possível perceber relações com as pinturas desenvolvidas nessa região?

Para sanar essas questões o primeiro problema que se colocava era: como é possível saber se eram mineiros ou não sem termos clareza da autoria desses

trabalhos? Como perceber a influência da pintura do final do século XVIII e início do XIX nessas obras sem conhecermos a trajetória profissional desses artistas?

Além desses problemas, havia ainda a questão de nem todas as pinturas da Rota do Serro terem suas autorias estabelecidas. Logo, esse aspecto poderia ser mais um entrave à pesquisa.

Quanto ao problema da autoria das obras buscou-se a bibliografia disponível, na qual foi possível localizar atribuições a essas pinturas. De posse dos dados levantados, optou-se pela busca em arquivos que pudessem conter os documentos dos Terceiros do Carmo, já que a Ordem Terceira não possui mais nenhum documento dos séculos anteriores.

Fomos surpreendidos pelos carmelitas da Ordem Primeira quando nos informaram que alguns documentos da Ordem Terceira poderiam estar sob sua tutela, arquivados no arquivo central da Ordem de Santo Elias, em Belo Horizonte. Em face dessa informação não havia alternativa, era necessário fazer um levantamento nesse local.

O levantamento no arquivo dos carmelitas possibilitou encontrar os documentos que atestam a autoria dessas pinturas conforme as atribuições que haviam sido feitas. Então, temos confirmada a autoria da pintura do forro da nave para o pintor Manoel do Sacramento e a da pintura do forro da capela-mor ao pintor Antônio dos Santos.

A confirmação da autoria dessas obras não altera em nada o seu valor, mas contribui em grande medida para que se possa verificar a origem desses pintores e, assim, possibilitar a confirmação do maior problema colocado na pesquisa, que é a influência que a pintura mineira possa ter exercido.

Ao término desse levantamento outro arquivo deveria ser explorado, quem sabe o das autorias que ainda não haviam sido descobertas na Rota do Serro, e os mesmos nomes poderiam ser identificados.

Após a pesquisa no Arquivo da Arquidiocese de Diamantina, pode-se concluir que os mesmos nomes não foram registrados nos documentos, entretanto uma grata surpresa se fez: a descoberta da autoria da pintura do forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina. Para essa pintura nem mesmo atribuição havia sido tentada.

Essa pintura é de autoria de Silvestre de Almeida Lopes, artista muito conceituado por pesquisadores, porém grande parte dos trabalhos inseridos no conjunto de obras do artista foi apenas atribuída a ele e, aos poucos, essas obras têm tido suas autorias identificadas. Entretanto, após essas revisões de autoria, um ponto importante está sendo delineado, a maioria das obras atribuídas a Silvestre de Almeida não foi executada pelo artista.

Retornando às pinturas mogianas, agora com suas autorias devidamente identificadas, foi possível buscar os nomes dos pintores para encontrar sua origem. Contudo, esse caminho ainda requer mais tempo para ser percorrido, pois nos arquivos diamantinenses nada há com relação aos pintores. Nos arquivos carmelitas em Belo Horizonte, além dos pagamentos efetuados aos artistas, nenhum outro documento faz referência a seus nomes.

Procedemos então ao estudo de análise e à comparação das obras mogianas e mineiras. Das conclusões a que chegamos nessa análise, pode-se dizer que as pinturas de modo geral possuem algumas ligações, sobretudo na fatura das faces de algumas figuras. Porém, essa análise se comprovou insuficiente para que uma afirmação possa ser efetuada, ou seja, ainda é cedo para confirmar que as pinturas do meio norte-mineiro tenham exercido influência nos trabalhos realizados em Mogi das Cruzes.

No ponto em que a pesquisa encontra-se não é possível afiançar se os artistas Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos tiveram contato com as obras mineiras ou são produto dessa sementeira que gerou grandes mestres da pintura colonial.

Após essas tentativas para definir a trajetória profissional dos artistas, um trabalho de fôlego vem sendo realizado nos arquivos e cartórios de cidades como Santos, São Paulo e Mogi das Cruzes, para que assim seja possível fazer um levantamento da vida desses dois artistas, que até o momento são incógnitas na história da arte paulista colonial.

Por fim, mesmo com as gratas descobertas que essa pesquisa realizou, ainda há muito por ser feito, ainda há muitas perguntas sem respostas, e a principal delas aguarda levantamentos que ainda estão sendo desenvolvidos, porém o tempo se apresenta como senhor cruel e impeditivo para que essas respostas possam ser dadas todas nesta pesquisa.

Sendo assim, os estudos continuarão desenvolvendo-se mesmo após a entrega desta pesquisa no estágio atual. Pois não há como regressar no caminho que começou a ser percorrido.

Espera-se, ainda, que outras pesquisas possam ser levadas adiante a partir dos estudos elaborados e que outros pesquisadores se interessem pelas imbricadas questões de nossa arte paulista, para que seu resgate seja feito enquanto as obras resistem bravamente, enchendo nossos olhos e inspirando nossas almas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências arquivísticas

BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Livro: Receita e despesa, 1768-1818, 1824-1859; Documentos avulsos s/ data; Livro: Entrada de irmãos, 1754; Livro: Atas, 1762.

BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja e Convento do Carmo. Dados históricos e notas diversas, 1611-1935; Bens Urbanos; Desenhos do Terreno; Livro: Tombo, 1629; Livro: Receita e despesa, 1749-1768; Documentos avulsos: maço irmandades.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Caixa 363. Irmandades. Arraial do Tejuco. Ordem Terceira de São Francisco. Bloco A: Estatuto e regra da Ordem. 1778; Bloco C: documentos diversos avulsos; Livros: Receita e despesa, 1763-1778; Documentos diversos (encadernados irregularmente), 1762-1785.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Caixa 364. Irmandades. Arraial do Tejuco. Ordem Terceira de São Francisco. Bloco A: Recibos, 1762-1769; Avulsos: Eleições de ministros e mais irmãos, despesas, recibos. Bloco C: Documentos avulsos s/ d.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Caixa 365. Irmandades Arraial do Tejuco. Ordem Terceira de São Francisco. Livros: Estatutos 1812, 1821, 1856.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Arraial do Tejuco. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Livros: Receitas e despesas, 1779-1787, 1789-1801; Avulsos: Pastas 1749-1794, 1759-1794, 1770-1778, 1780-1789, 1783-1789, 1763-1796.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Arraial do Tejuco. Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Livro: Receitas e despesas, 1774-1795, 1806-1827; Livro: Termos, 1770-1778.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Arraial do Tejuco. Irmandade de Nossa Senhora do Amparo. Livro: Termos, 1773-1818.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Serro. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Documentos diversos, 1759; Livro: Termos, 1850.

DIAMANTINA. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Irmandades. Serro. Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Livro: Receita e despesa, 1800-1846.

SANTOS. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Arquivo Permanente. Fundo Câmara. Caixa: 24. FCMS: 03.03.03. Pasta 01, Pasta 02.

SANTOS. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Arquivo Permanente. Coleção Costa e Silva. v.1: Casamentos realizados em Santos de 1812 a 1870.

SANTOS. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Arquivo Permanente. Coleção Costa e Silva. v.18: Testamentos do Cartório do 1º Ofício de Santos de 1811 a 1814.

SANTOS. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Arquivo Permanente. Coleção Costa e Silva. v.8/19: Índice de Batizados / Batizados de 1771 a 1801.

SANTOS. Fundação Arquivo e Memória de Santos. Arquivo Permanente. Coleção Costa e Silva. v.21: Índice de nomes 1816 a 1817.

SÃO PAULO. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Mogi das Cruzes. Pasta: Documentos avulsos, I-III; Rol das Confissões.

SÃO PAULO. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 9ª SR/SP. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igrejas da Ordem Primeira e Terceira do Carmo. Acervo Iconográfico.

SÃO PAULO. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 9ª SR/SP. Cidade: Diamantina. Monumentos: Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Capela Imperial do Amparo, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Acervo Iconográfico.

Referências bibliográficas – Geral

ARAÚJO, Emanuel (org.). *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.

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

AMARAL, Aracy. Da terra: madeira e barro como suporte para a cor e o ouro. In: *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.

_____. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

BRANDÃO, Renato Pereira. A espacialidade missioneira jesuítica no Brasil Colonial. In: *A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1993.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

CUNHA, Luiz Antônio. A aprendizagem de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil Colônia. In: *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Unesp, 2005.

CHADWICK, Henry (org.). *Igreja Cristã*. Espanha: Editora Folio, 2007.

D'ARAUJO, Antônio Luiz. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOULÃO, Maria José. Os estudos de história da arte portuguesa na América Latina. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1993/6. n.17.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Metais e pedras preciosas. In: HOLANDA, S.B. de (org.). *História geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

_____. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ICONOGRAFÍA Y ARTE CARMELITANOS. IV Centenario de San Juan de La Cruz (1591-1991). Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura y Medio Ambiente. Edición: Turner Libros, S.A. Génova, 3 Diseño: Manuel Ferro.

LACOMBE, Américo Jacobina. A Igreja no Brasil Colonial. In: HOLANDA, S. B. de (org.). *História geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Broteria, 1953.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC, 1942. n.06.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, v.1.

MACHADO, Lourival Gomes. Arquitetura e artes plásticas. In: HOLANDA, S.B. de (org.). *História geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

PACAUT, Marcel. *As instituições religiosas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIANZOLA, Maurice. *Brasil Barroco*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.

SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

_____. *História da arte em Portugal: o renascimento e o maneirismo*. Lisboa: Editora Presença, 2001.

SILVA, Henrique Nélson da. *Trabalhadores de São José: pedreiros, carpinteiros, marceneiros e tanoeiros do Recife, século XVIII*. Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN). v.9. n.24, set/out. 2008.

OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1961. n.15.

TRINDADE, Jaelson Britan. Arte e Sociedade: o barroco no Brasil. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92. n.15.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência*. São Paulo: Editores Associados, 2001.

Referências bibliográficas – São Paulo

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, 1945. n.14.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Razões do Estado: a extinção e os primórdios da restauração da capitania de São Paulo. In: *História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, v. 1, 2010.

CAMARGO, Paulo Florêncio da Silveira. *A Igreja na história de São Paulo*. São Paulo: Instituto Paulista de História e Arte Religiosa, v.1, 1952.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. *Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi*. Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1968.

FERREIRA, Emilio A. *Mogy das Cruzes: dados históricos e notas diversas – 1611-1935*. [s.l.: s.n.] 1935.

GRINBERG, Isaac. *História de Mogi das Cruzes*. São Paulo: Saraiva, 1961.

MAIA, Patrícia Albano. Expansão territorial do Brasil colonial: o bandeirismo. In: *História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, v.1, 2010.

MARTINS, Antônio Egidio. *São Paulo antigo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s/d.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

SILVA, Dom Duarte Leopoldo da. *Notas de história eclesiástica*. São Paulo: Empresa Graphica da “Revista dos Tribunaes”, 1937.

ODALIA, Nilo. et. al. *História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, v.1, 2010.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. São Paulo: UNESP, 2005.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *História de São Paulo Colonial*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira: arte colonial, barroco e rococó – século 16 ao 18*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Coleção Arte brasileira).

_____. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2003.

_____. *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Patrimônio da humanidade no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2007.

_____. *Igrejas barrocas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2008.

Referências bibliográficas – Minas Gerais

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Artífices na Vila Rica setecentista: possibilidades de pesquisa*. I Encontro de História da Arte, v.2. Campinas: UNICAMP, 2005.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC, 1978. p.11-74. n.18.

_____. *Artistas coloniais*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

_____. *Rodrigo e seus tempos*: Rodrigo Mello Franco de Andrade. Rio de Janeiro: Fundação Nacional; Pró-memória, 1986.

ANDRIOLO, Arley. *Viver e morar no século XVIII*: Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. São Paulo: Saraiva, 1999. (Coleção Que história é esta?).

ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro*: glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

ÁVILA, Cristina; GOMES, Maria do Carmo Andrade. A representação espacial das Minas Gerais no século XVIII: relações entre a cartografia e a arte. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92. n.15.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

_____. A presença religiosa. In: *História da expansão portuguesa*. Espanha: Gráfica Estella, v.3, 1998.

CAMINADA, Manoel Gismondi. Considerações sobre alguns aspectos iconográficos na obra de Ataíde. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. n.12.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 1993/6, n.17.

COSTA, Everaldo Batista da. *A dialética da construção destrutiva na consagração do patrimônio mundial*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2010.

DIAS, Fernando Correia. A redescoberta do barroco pelo Movimento Modernista. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1972. n.4.

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

FURTADO, Júnia Ferreira. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração*. São Paulo: Annablume, 1996.

HILL, Marcos. As ilusões do céu na pintura de Manuel da Costa Ataíde. In: *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Vervuet: iberoamericana, 1998.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

LEVY, Hannah. "Modelos europeus na pintura colonial". In: *Revista do IPHAN*. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978. n.7.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, Cidade Diamantina*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, v.1-2, 1974.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira do século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

MELLO, Suzy de. Pintura decorativa religiosa. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. n.12

_____. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MINAS GERAIS: monumentos históricos e artísticos. Circuito do diamante. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994/95. n.16.

NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira*: Norte de Minas. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial. In: *Barroco teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. In: *Barroco teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *A pintura da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Diamantina (MG)*: autoria encontrada. VII Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2011.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1963.

SANTOS, Antônio Fernando Batista; MASSARA, Mônica. O jogo Barroco em José Soares de Araújo: pintor bracarense em Minas. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1990/92. n.15.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1975.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Formação urbana do Arraial do Tejuco*. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1959. n.14.

Teses e dissertações

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

AZEREDO E SENRA, Dulce Consuelo da Mata. *Restauração de uma têmpera sobre madeira da época Imperial*. 61f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

DIAS, Marcos Horácio Gomes. *Entre a ética e a estética cortesã: a pintura de corte em Minas Colonial*. 289f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARQUES, Elizabeth Gonçalves. *História e arte sacra do conjunto carmelita de Santos – SP*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. *Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo – SP*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

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*. 214f. Dissertação (Mestrado). Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

Documentos eletrônicos

JOSÉ Soares de Araújo. Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais. São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>.

OS PROFETAS de Aleijadinho. Museu Aleijadinho. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.starnews2001.com.br/aleijadinho.html>>.

DIAMANTINA. Site oficial de Diamantina (MG). Disponível em: <<http://www.diamantina.mg.gov.br/portal1/intro.asp?ildMun=100131242>>.

TIAHUA, Marcos. *Do ciclo dos diamantes aos grandes festivais*. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.desvendar.com/cidades/diamantina/default.asp>>.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do>>.

REVISTA ELETRÔNICA DO IPHAN. Disponível em:
< <http://www.revista.iphan.gov.br/>>

GLOSSÁRIO

Arco-cruzeiro: Arco de entrada da capela-mor, separa a nave central da capela-mor. No seu ponto mais alto podem aparecer, sobrepostas, composições escultóricas com escudos, anjos e outras figurações, quase sempre alusivas ao patrono ou invocação da igreja.

Bandeirante: termo que designa, os homens, que realizavam as bandeiras pelo sertão para o apresamento dos índios ou à procura de metais preciosos.

Bandeiras: termo que designa expedições armadas, organizadas e financiadas por grandes proprietários paulistas, entre os séculos XVI e XVIII.

Bandos: Normas e ordenações específicas que eram expedidas no período colonial a fim de assegurar os interesses da Coroa.

Capitanias: denominação dada ao sistema de colonização posto em prática pelo governo português ao dividir o território brasileiro em um certo número de lotes de terra, no século XVI. Esses lotes, irregulares nas suas dimensões e no desconhecimento total do seu valor, seriam administrados pelos donatários como províncias do reino.

Cimalha: arremate superior da parede que faz a concordância entre esta e o plano do forro ou do beiral. Nas fachadas das igrejas, diz-se, por analogia, da cornija, que corresponde às cimalhas das fachadas laterais, como se fosse seu prolongamento.

Côngruas: Pagamento realizado ao pároco pela realização dos ritos cristãos.

Coro: balcão situado por cima da porta de entrada de uma igreja, destinado a abrigar os cantores em cerimônias religiosas.

Devassa: a forma da Coroa controlar os próprios negócios: enquanto o ouvidor local devassava (*devassas especiais*) o negro ou o pobre colono, o Ouvidor-Geral devassava (*devassas gerais*) o governador e ouvidor locais. O primeiro punia, o segundo vigiava.

Emboaba: termo pelo qual eram designados, pelos paulistas, os naturais de outros estados – inclusive estrangeiros, sobretudo portugueses – que entravam no sertão brasileiro à procura de ouro e pedras preciosas.

Entablamento: a parte dos edifícios acima das pilastras ou das colunas. É um dos elementos caracterizadores das ordens clássicas de arquitetura. No retábulo,

é a parte superior das colunas e pilastras, compreendendo a arquitrave, o friso e a cornija.

Faiscadores: termo que designa os homens que trabalham livremente e sozinhos nas lavras mineradoras realizando a pequena extração num ponto determinado, com poucos recursos, pois é realizada em geral em locais onde o ouro se concentra nas areias dos rios.

Frontão: espécie de empena (parte superior triangular, fechando o vão formado pelas duas águas de uma cobertura) que serve para coroar a parte central da fachada de uma igreja, quase sempre trabalhada e encimada ao meio por uma cruz.

Pilastra: coluna ou pilar integrado à parede, apresentando-se ligeiramente saliente.

Retábulo-mor: o retábulo é uma estrutura ornamental, em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte posterior do altar. Às vezes é chamado genericamente de altar. O retábulo-mor é o altar principal de uma igreja ou capela, destinado às imagens ou relíquias do respectivo orago ou santo padroeiro.

Rocalha: ou **Rocaille** é um elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbadas, colunas, paredes, etc., que acabou se introduzindo na ornamentação de portadas, arco-cruzeiros, retábulos, painéis de pinturas, molduras, etc. O elemento rocaille mais característico cartela é uma estilização da concha. As rocailles geralmente apresentam composições assimétricas, dentro do espírito representativo do Rococó.

Sacristia: cômodo da igreja em que se guardam os paramentos e demais objetos do culto. Localizavam-se antes ao lado da capela-mor, passando depois a se localizar atrás desta, e a ela ligando-se por corredores laterais, com entradas independentes.

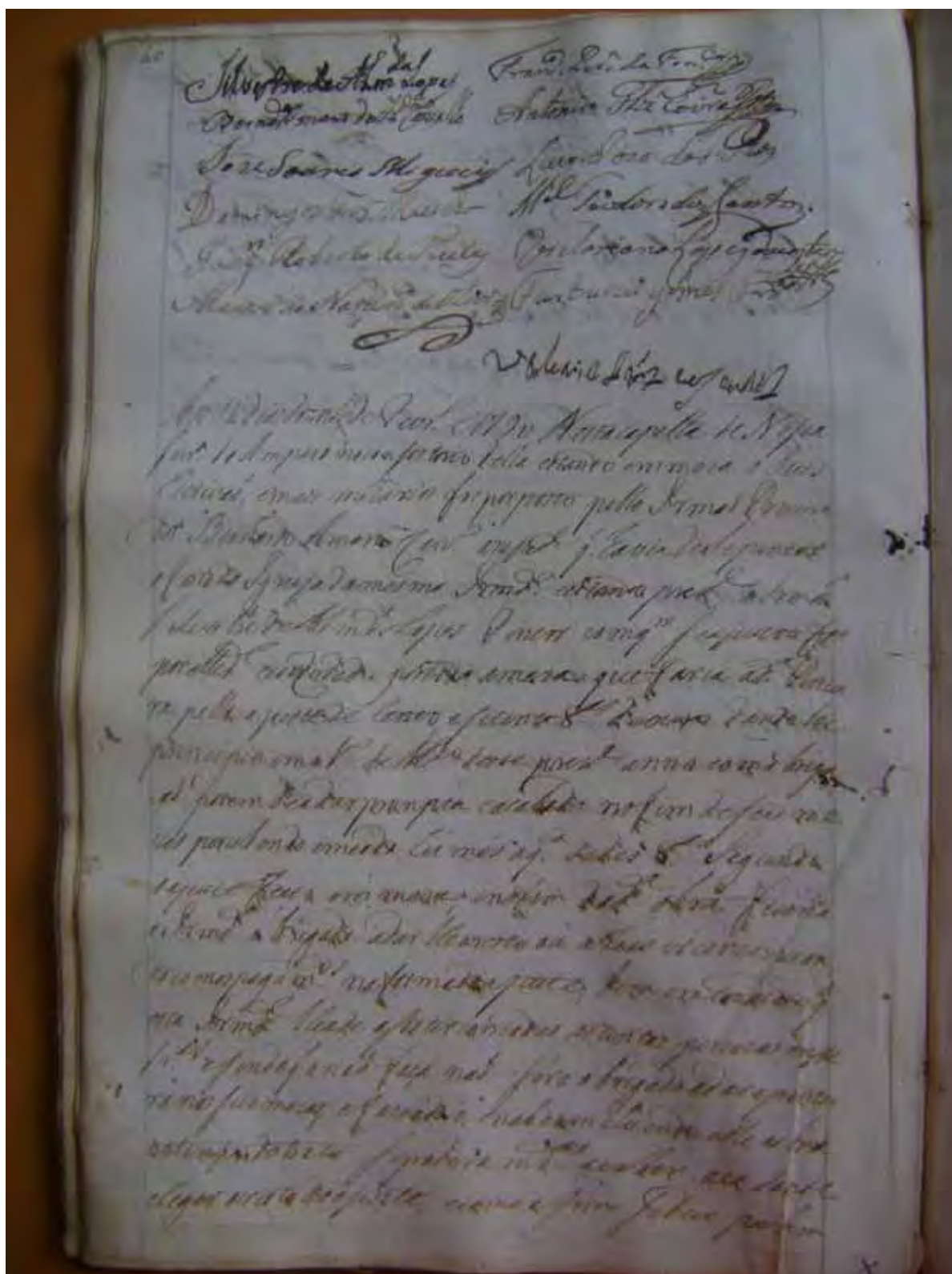
Sesmarias: terrenos incultos ou abandonados, entregues pela monarquia portuguesa, desde o século XIII, a pessoas que se comprometiam a colonizá-los dentro de prazos previamente estabelecidos.

Torre sineira: nas igrejas, parte saliente, de sentido vertical, que tem como função principal abrigar os sinos.

Vigararias: Vigararia é um conjunto de Paróquias associadas geograficamente.

Voluta: ornato enrolado em forma de espiral, em trabalho de talha ou escultura em pedra, bastante usado na ornamentação interna e externa das igrejas no século XVIII.

APÊNDICE



APÊNDICE A - Documento de 14 de fevereiro de 1790 – *Livro de Receitas e Despesas* de Nossa Senhora do Amparo, página 40. Fonte: AEAD. Foto: Verônica Motta.2010.