



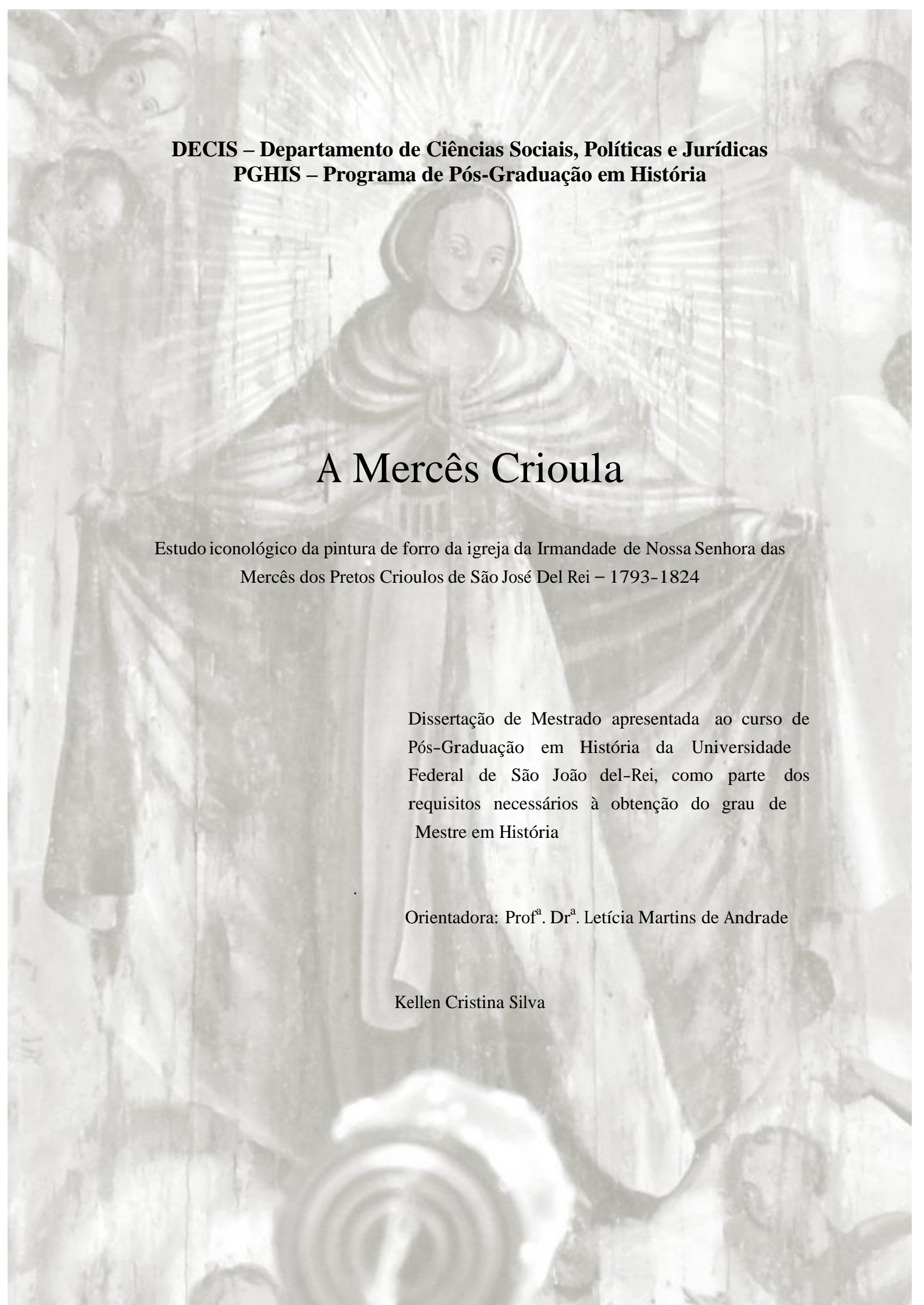
DECIS – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas
PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

A Mercês Crioula

Estudo iconológico da pintura de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das
Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei – 1793-1824

Kellen Cristina Silva

São João del- Rei
2012



DECIS – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas
PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

A Mercês Crioula

Estudo iconológico da pintura de forro da igreja da Irmandade de Nossa Senhora das
Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei – 1793-1824

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de
Pós-Graduação em História da Universidade
Federal de São João del-Rei, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em História

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Letícia Martins de Andrade

Kellen Cristina Silva

Silva, Kellen Cristina

S586m A Mercês crioula : estudo iconológico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei, 1793-1824 [manuscrito] / Kellen Cristina Silva . – 2012.

271f.; il.

Orientadora: Letícia Martins de Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João Del – Rei. Departamento de Ciências Sociais, Política e Jurídicas.

Referências: f. 263-273.

1. Irmandades – Teses 2. Crioulos (grupo étnico) – Teses 3. Cultura – Teses I. Andrade, Letícia Martins de (orientador) II. Universidade Federal de São João del – Rei . Departamento de Ciências Sociais Política e Jurídicas III. Título

CDU: 22: 981.51

Dedicado à Maria José da Silva e aos meus pais, pilares da minha vida.

Recado aos companheiros ou agradecimentos

Pequeno espaço para dedicar meu carinho e consideração a todos que contribuíram de forma decisiva ou não, para a conclusão deste trabalho. Foram dois anos e meio em que mergulhei nas tintas e na poeira, em busca de respostas. Enquanto mergulhava, e quase afogava, contei com pessoas especiais que sempre me estenderam a mão nos momentos mais inimagináveis.

São pessoas que chamo de companheiros de viagem, de vida, de conhecimento. Sem eles, este trabalho não teria alcançado as proporções que alcançou e para isso, a primeira pessoa que devo agradecer é minha orientadora, amiga, mãe acadêmica, ser celestial da mais alta hierarquia, Letícia Martins de Andrade, que me acompanha nas peripécias acadêmicas desde 2006. Sem a paciência e o conhecimento que ela me dedicou, não teria prosseguido nesse tortuoso e divertido caminho. Obrigada por me ensinar a amar o que eu faço. Obrigada por me mostrar a verdadeira beleza da História.

Se a Letícia é minha mãe acadêmica, considero a professora Maria Leônia Chaves de Resende como minha “boadrasta”. Sempre disposta a conversar, me recebia nas horas de descanso ou me encaixando entre seus próprios orientandos. Sem seus comentários cirúrgicos e pertinentes, várias lagunas estariam abertas neste trabalho. Agradeço de coração, todas as críticas, sugestões e elogios que recebi desde nosso primeiro contato em 2009, eles foram essenciais para a construção do projeto de mestrado e conseqüentemente, para sua realização.

Também devo agradecer, e muito, ao professor Magno Moraes Mello, pela disposição em aceitar participar da minha banca de qualificação e por ter contribuído com seu olhar e conhecimento para a realização da dissertação. Agradeço pelos elogios, pelas dicas e pela confiança. Espero ter correspondido à altura.

Não posso deixar de reconhecer a importância dos meus professores de graduação e pós-graduação da UFSJ na construção da “Mercês Crioula”. Todos, em distintos momentos foram cruciais para o amadurecimento do meu conhecimento. Mas devo deixar aqui meu carinho especial para com os professores Danilo José Zioni Ferreti, João Paulo Rodrigues, Afonso de Alencastro Graça Filho, Regina Silvado e Orlando José de Almeida Filho. Vocês foram essenciais em vários momentos, sobretudo os professores Danilo, João Paulo e Regina, que me apoiaram cada um a sua maneira, a chegar até aqui.

Bem, quanto ao trabalho nos arquivos e igrejas, devo agradecer aos amigos e colegas que fiz durante todo esse processo. Ao Giovanni Alves de Paula, responsável pelo Arquivo Eclesiástico, eu devo todo o meu carinho, respeito e amizade. Aos zeladores das igrejas de Tiradentes, que abriam as portas para uma “louca” deitar no chão, subir nos bancos e saltitar como pipoca ao se deparar com uma obra de Manoel Victor de Jesus, eu devo o meu maior obrigado!!! Sem a paciência e o entusiasmo deles, várias fotos não estariam presentes em nosso catálogo. Ao IPHAN de Tiradentes e de São João Del Rei, que foram excepcionais em me receber. Ao Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes que nos permitiu realizar diversas fotos. A Irmã Niva, uma linda alma que nos forneceu autorização para as fotos da Matriz de Santo Antônio, meu mais sincero agradecimento! Ao Ailton Assis, pela paciência e apoio nos momentos de loucura e acesso de raiva. Ao Rafael José de Souza, que me ajudou imensamente na procura insana por Manoel Victor de Jesus, que revirou o IPHAN atrás de informações e me ajudou com outras diversas. Sem o apoio dessas pessoas, a historiadora estaria em uma bela enrascada.

Preciso agradecer imensamente à minha irmã, minha amiga, minha incentivadora, Gabriela Fernandes, que comigo caminhou e caminha, nesses tortuosos caminhos da história. Aos meus amigos da boa e velha “Turma da Ponte”, por compartilharem cenas de desespero, ansiedade e alívio. Devo a eles todo o amor e respeito do mundo. Minhas “amigas velhas” precisam ser homenageadas, porque sorriam quando estavam entediadas com meus casos sobre crioulos forros. Vanessa, Roberta e Samira, suas lindas, obrigada mil vezes! Meus companheiros de batalha, Cristiano Lima, Felipe Moreira, Lucas Lopes Cardoso, Maria Elisa Ribeiro Delfim, Ana Gabriela Resende, Marcela Milagre, Guilherme Queiroz de Souza, Fabíola Sevilha, Flávio Giarola, Lidiane Vicentina dos Santos, Guilherme Ferreira, Flavia Cristina, Clara Habib, entre outros que me acompanharam até aqui, meus agradecimentos mais sinceros! Aprendi com vocês, amadureci ideias, mudei de opinião, me diverti horrores e fui feliz. O que importa foi o caminho que me trouxe até aqui. Caminho que não seria percorrido sem vocês, sem a ajuda intelectual e sentimental que me concederam. Obrigada pela generosidade, carinho e apoio.

Um agradecimento especial ao Luis Bernardo Vélez Saldarriaga, da Universidad da Antioquia, Colômbia, que tão gentilmente cedeu imagens importantíssimas para a confecção de nosso catálogo. Além da troca de experiências e de conhecimento. Sem essa colaboração, nosso trabalho não estaria completo. Obrigada mais uma vez.

Quanto aos meus pais, Maria dos Santos Costa Silva e Sílvio de Assis Silva, pilares da minha vida, não tenho palavras para expressar o quanto são importantes na minha formação pessoal e existência como historiadora. Sem o carinho e a dedicação, afetiva e financeira, que me ofereceram, eu não estaria aqui defendendo minha dissertação. Obrigada pela vida, obrigada pelo amor incondicional, obrigada por tudo o que fazem por mim! Atrelado a eles, preciso agradecer minha família, tanto a de sangue quanto a de consideração! E meus familiares de consideração são meus vizinhos Karina Otero e Jânio Caetano de Abreu, que sempre me indicaram o melhor caminho. Adriana Chaves, eu agradeço pelo apoio em todas as idas e vindas à Belo Horizonte e, sobretudo, aos “Bons Drink” em São João Del Rei. Obrigada, obrigada, obrigada!

Não posso deixar de agradecer ao conquistador. Apareceu em momento crucial da minha vida e foi aquele que não me deixou desistir, que me apoiou incondicionalmente, que entrou nas igrejas e compartilhou comigo do encantamento e da beleza das tintas. Que fechou os olhos e me deixou falar sobre as besteiras do cotidiano, sobre as angústias da vida acadêmica e que me proporcionou os melhores ângulos de Manoel Victor de Jesus. Ao Guilherme Augusto do Nascimento e Silva, meu amor, companheiro e historiador favorito, eu devo meus maiores agradecimentos, pois foi ele que forneceu substrato para as minhas melhores ideias, para os meus melhores momentos. Foi com ele que compartilhei minha alegria de ter “roubado” um clique fotográfico proibido e essencial para a dissertação. Obrigada por fazer da minha vida uma história colorida e cheia de poesia.

Ao leitor, que está agora com minha dissertação em mãos, eu agradeço pela confiança neste trabalho realizado com tanto amor e desejo que o mesmo contribua para a história colonial mineira.

"Por um lado, deseja-se que o artista se exprima completamente, única maneira de saber-se quem ele é: por outro lado, prefere-se que não consiga dizer tudo, talvez, quem sabe, porque este suposto tudo é ainda um estádio intermédio na expressão. É bem possível que certas aparentes regressões formais não sejam, afinal, mais do que o resultado dessa verificação desconcertante de que a perfeição esvaziaria o resultado".

José Saramago, Viagem a Portugal.

RESUMO

Partindo da imagem presente no forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da antiga Vila de São José, hoje Tiradentes, nossa dissertação tem como finalidade compreender a iconologia e iconografia da obra de Manoel Victor de Jesus. Para compreendermos a iconologia, nosso trabalho foi dividido em três partes: *Os filhos da Mercês crioula*, que trabalha a Irmandade encomendante da obra do forro, a de Nossa Senhora das Mercês; *Um Jesus esquecido*, que volta suas análises para o artista Manoel Victor de Jesus e as relações de encomenda e a última parte intitulada *Sob o manto crioulo*, que aborda justamente a análise iconográfica da obra pictórica presente no interior da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos entre os anos de 1793-1824.

Palavras-chave: Irmandades, Iconologia, Crioulos, Cultura.

ABSTRACT

This dissertation aims at comprehending the iconology and iconography of Manoel Victor de Jesus' work from the image on the nave's lining of Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos Church of the old São José Village, current Tiradentes. To understand the iconology, this work was divided into three parts: The children of Mercês creole which approaches the Brotherhood's orderer of the liner's work, Nossa Senhora das Mercês; A forgotten Jesus who focuses his analyzis on the artist Victor Manuel Jesus and the order relations, and the last part entitled Under cover creole which deals precisely with the iconographic analysis of this pictorial work inside Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos Church between the years 1793-1824.

Keywords: Brotherhood, Iconology, Creoles, Culture.

LISTA DE IMAGENS

No corpo da dissertação:

Imag.1: Frontão da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Cordeiro com o livro dos sete selos. São João Del Rei, c. séc. XIX.

Imag.2: Frontão da Igreja Matriz de Santo Antônio. Cordeiro com o livro dos sete selos. Tiradentes, c. séc. XVIII.

Imag.4: Chafariz de São José de Botas. Tiradentes, c. 1749.

Imag.5: Retábulo da irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Prados, MG. c. XVIII.

Imag.6: Detalhe do medalhão central. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag. 7: Villard de Honnecourt - Livre de portraiture – Século XIII – Disponível em: <http://www.elefantesdepapel.com/villard-de-honnecourt> . Acessado em 30/03/2011 - 12h49min

Imag. 8: Emblema XXXIII. Signa fortium. Alciati.

Imag.9: Anjo com toalha com a face de Cristo. Manoel Victor de Jesus – Anjo com toalha com a face de Cristo - Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1804.

Imag. 10: Albrecht Dürer, Sudarium of St Veronica supported by two angels, 1513. British Museu.

Imag.11: Manoel Álvares Passos, 1794. Nossa Senhora das Mercês, Diamantina, Minas Gerais.

Imag.12: Antônio Francisco Lisboa, c. XVIII, frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima, Ouro Preto, Minas Gerais.

Imag.13: Dilúvio, Forro da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro, c. 1807.

Imag.14: Joaquim José da Natividade. Matriz de São Tomé das Letras. c. XVIII. Foto de Maria Cristina (PUC-RIO).

Imag.15: Donatello. Museo dell'Opera del Duomo, Florence, Itália.

Imag.16. Interior of the Chora Church/Kariye Camii, Istanbul.

Imag.17: Anjos músicos. Detalhe da capela-mor da igreja de Santo Antônio. Itaverava, Minas Gerais. Manoel Da Costa Ataíde. c.1811.

Imag.18: Querubim em iluminura da Bíblia Floreffe, século XII.

Imag.19: Serafins em iluminura das *Petites Heures de Jean de Berry*, século XIV

Imag.20. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Penha. Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus, c. XIX.

Imag.21.. Serafins e Anjos. Ilustração de William Blake para “O Paraíso” de Dante Alighieri. 1827. Disponível em: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery.html>

Imag.22.*Anjo Gabriel*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.23.*Principado*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.24.*Trono*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.25.*Potestades*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.26. *Dominação*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.27. O Imperador Carlos Magno. Albrecht Dürer. Detalhe. C.1512.

Imag.28.*Virtude*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.29. *Querubim*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.30. *Anjo da Guarda*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.31. Dilúvio, Forro da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro, c. 1807.

Imag.32. São Pedro Nolasco. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.33. São Raimundo Nonato. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Imag.34. Nossa Senhora do Monte Carmelo. Hieronymus Wierix, c. XVII.

Imag.35. Nossa Senhora das Mercês, Pieter de Jode, c. XVIII.

Imag.36. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Nos anexos e apêndices

Ilustr. 1. Visão Geral do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 2. Dominação, São Raimundo Nonato e dois homens e Virtude. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 3. Querubim, São Pedro Nolasco e dois homens, Anjo da guarda. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 4. Trono. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 5. Potestade. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 6. Anjo Gabriel. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 7. Principado. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 8. Detalhe do medalhão central. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr.9. Ladainha de Nossa Senhora. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr.10. Da esquerda para a direita: *Regina Patriarcharum, Regina Sanctorum Omnium, Regina Prophetarum*. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 11. Da esquerda para a direita: *Regina Angelorum, Regina Virginum, Regina Apostolorum*. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr.12. Da esquerda para a direita: *Regina Christianorum, Regina Confessorum, Regina Martyrum*. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Ilustr. 13. Detalhe da pintura da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Manoel Victor de Jesus. c. 1782.

Ilustr.14. Pintura ornamental da Mísula. Matriz de Santo Antônio. Manoel Victor de Jesus. c. 1797.

Ilustr.15. Deusa Astréia. Instituto Histórico Geográfico de Tiradentes (atualmente). Manoel Victor de Jesus. 1824.

Ilustr.16. São João Evangelista. Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Manoel Victor de Jesus. 1782.

Ilustr. 17. Detalhe do forro em caixotão. Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus. c.1804/1824.

Ilustr.18. Nossa Senhora das Mercês, forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Tiradentes, 1824.

Ilustr. 19. Coroação de Nossa Senhora, forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha. Bichinho, c. 1824. Atribuição.

Ilustr.20. Desenho a bico de pena para o compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. 1796. Atribuição de Olinto Rodrigues dos Santos Filho.

Ilustr. 21. Detalhe do rosto de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus.

Ilustr. 22. Rocalha da Sacristia do Santíssimo Sacramento – Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1782.

Ilustr. 23. Consistório atrás do altar do Senhor dos Passos, Tiradentes, 1788.

- Ilustr. 24. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, 1782.
- Ilustr.25. Detalhe da Mísula, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1797.
- Ilustr.26. Anjo com a Custódia. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, 1782.
- Ilustr. 27. Bênção de Isaac a Jacó. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, Manoel Victor de Jesus. c. 1782.
- Ilustr.28. Detalhe de Isaac. Bênção de Isaac a Jacó. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, 1782.
- Ilustr. 29. Detalhe da obra “Sacrifício de Davi”, Sacristia da irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, 1786
- Ilustr. 30. Detalhe de “São Pedro Nolasco”, forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes, 1824.
- Ilustr.31. Detalhe da Fuga de Ló e sua família de Sodoma.
- Ilustr. 32. Fuga de Ló e sua família de Sodoma. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Manoel Victor de Jesus. Tiradentes, c. 1782.
- Ilustr. 33. Nicolas Chapon (Chateaudun, França 1612-1656 Roma), Lot e sua família fugindo de Sodoma.Gravura realizada a partir da obra de Raphael Sanzio.
- Ilustr. 34. - Augusto de Prima Porta, Braccio Nuovo, Museu do Vaticano.
- Ilustr. 35. Siegestäule ou Obelisco da Vitória, Berlim, Alemanha, 1873.
- Ilustr. 36. Ataúde romano. Exposição Roma - A vida e os Imperadores. Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, 2011
- Ilustr. 37. Cemitério da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São João Del Rei.
- Ilustr.38. Gênio alado, fragmento de mural romano do sec. I.
- Ilustr. 39. Donatello. Stiacciato, Catedral de Prato, Itália.
- Ilustr.40. Inscription with Putti, Andrea Mantegna, 1465-1474, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantua
- Ilustr. 41. Gravura de Missal, Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei.
- Ilustr. 42. Letania Lauretana, Franz Xavier Dornn, c. XVII.
- Ilustr. 43. Painel, Igreja de São Miguel e todos os santos, Barton Turf, Norfolk. c. Século XV.
- Ilustr. 44. Pietro Cavallini. Juízo Final. c. 1290. Afresco, Roma, Santa Cecilia in Trastevere.
- Ilustr. 45. Potestates. Detalhe. Cúpula, Batistério de Florença, século XIII.
- Ilustr. 46. Cúpula, Batistério de Florença, século XIII

- Ilustr. 47. Maria com o menino e Bernardino de Siena. Sano di Pietro, c.1660-65, Pinacoteca Nazionale, Siena.
- Ilustr.48. Anunciação. Gravura de Missal. c.1860.
- Ilustr..49. Filippo Lippi. Anunciação, c.1443. The Alte Pinakothek, Monique, Alemanha.
- Ilustr.50. Domenico di Pace Beccafumi, Anunciação, c. 1545. Sarteano, Siena.
- Ilustr. 51. Anônimo, ángel virtud, 1701-1800, coleção particular, Bolívia.
- Ilustr. 52. Mestre de Calamarca , ángel virtud, 1701-1800, coleção particular, Bolívia.
- Ilustr.53. Três Arcanjos com Tobias, Francesco Botticini, c. 1470
- Ilustr.54. Três Arcanjos com Tobias. Filippo Lippi, c.1485. Torino, Galeria Sabauda.
- Ilustr. 55. Anônimo, Tetramorfo. Afresco. Meteora, Grécia. c.1500.
- Ilustr. 56. Hieronymus Wierix. Anjo da Guarda. Gravura, c. 1619.
- Ilustr. 57. Hieronymus Wierix. Anjo da Guarda. Gravura.c. 1619. The British Museum.
- Ilustr.58. Assunção de Nossa Senhora. Francesco Botticini, c.1475-6. The National Gallery.
- Ilustr. 59. Gravura, Hieronymus Wierix, c.1619. Os sete de Palermo.
- Ilustr. 60. Gravura, Hieronymus Wierix, c. XVI. Pintura, Manoel Victor de Jesus, passo da Paixão, c, XIX.
- Ilustr.61. Esquema do "Paraíso" de Dante.
- Ilustr.62. Nona esfera (o céu cristalino, Primum Mobile): Beatrice instrui Dante sobre a criação e natureza dos anjos. Sandro Botticelli, c.1480-1495. Fonte: Desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia de Dante, réplicas em escala dos originais no Gabinete de Gravura, de Berlim, e na Biblioteca do Vaticano, com uma introdução e uma explicação do Darstellung ed. por F. homem Lipper. Berlin: G. Grote, 1921.
- Ilustr.63. Ascent to Primum Mobile. Sandro Boticelli. Disponível em: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery.html>
- Ilustr. 64. Gravura, Fray Matías de Irala. Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced.
- Ilustr. 65. São Pedro Nolasco levado por anjos antes de sua morte. Gravura. Claude Mellan. c. XVII
- Ilustr. 66. Marcos de Rivera, Convento de La Merced, Cuzco, Peru. c. 1666.
- Ilustr. 67. São Pedro Nolasco. Francisco de Zurbarán. c. 1641-58, Monastério de São Camilo de Lélis, Espanha.
- Ilustr. 68. São Pedro Nolasco. Jusepe Martinez, c. 1644. Moastério de Veruela.
- Ilustr. 69. São Pedro Nolasco, Francísco Ignácio – Ruíz de la Iglesia. c. 1625/1700. Escola Madrilená, Madrid.

Ilustr. 70. São Pedro Nolasco salvando os cativos. Alonso Vázquez, c. 1601, Convento Merced Calzada, Sevilha.

Ilustr. 71. São Raimundo Nonato alimentado pelos anjos, Eugenio Caxés, 1630.

Ilustr. 72. Jerônimo Jacinto de Espinosa. São Raimundo Nonato. Museu do Prado, Madrid.

Ilustr. 73. José Camarón y Bonanat. São Raimundo Nonato adorando o santíssimo. Século XVIII, Museu de Artes de Valência.

Ilustr.74. Particolare del salone dorato - Arazzo Niobe. Disponível em: http://www.bancaditalia.it/media/fotogallery/museomoneta/palkoch/niobe;internal&action=_setlanguage.action?LANGUAGE=en

Ilustr. 75. Jacques-Louis David. Apolo e Diana atacando os filhos de Níobe. The Dallas Museum of Art.

Ilustr. 76. Pierre-Charles Jombert. *Les enfants de Niobé tués par Apollon et Diana*. Morte dos Nióbidas. c.1772.

Ilustr. 77. Santa Úrsula. Stefan Lochner, c.1430.

Ilustr. 78. Madonna della Misericordia. Fra Bartolomeo, c.1515. Museu Nazionale de Villa Guinigi, Lucca.

Ilustr. 79. Nossa Senhora do Carmo protegendo Santa Teresa e São Simão Stock. Baltazar Vargas de Figueroa (atrib.), c. XVII, Igreja de Santa Clara Real, Tunia, Colômbia.

Ilustr. 80. Nossa Senhora da Misericórdia - Bandeira da Misericórdia de Viseu; autor desconhecido. Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Portugal.

Ilustr. 81. Nossa Senhora do Carmo Protetora, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Cachoeira, Bahia. Fonte: Roberta Bacellar Orazem, 2007

Ilustr. 82. Nossa Senhora das Mercês. Francisco José de Lerma y Villegas, c. primeira metade do século XVIII. Caracas, Venezuela, Fue Del Conde de San Javier.

Ilustr. 83. Nossa Senhora das Mercês, Museo de arte Religioso de La concatedral de San Nicolas el Magno, Ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, Colômbia. Foto de Luis Bernardo Vélez.

Ilustr. 84. Santa Luzia/Lúcia. Forro da Nave da Igreja Matriz de São João Del Rei, Venâncio José do Espírito Santo, c. 1800, São João Del Rei. Foto de Kellen Cristina Silva.

Ilustr. 85. Nossa Senhora das Mercês. Pinturas pertenencientes al museo colonial de La Merced, en la ciudad de Santiago de Cali, Colombia. Foto de Luis Bernardo Vélez.

Ilustr. 86. Nossa Senhora das Mercês sem cativos.

Ilustr. 87: Manoel Álvares Passos, 1794. Nossa Senhora das Mercês, Diamantina, Minas Gerais.

Ilustr.88: Antônio Francisco Lisboa, c. XVIII, frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima, Ouro Preto, Minas Gerais.

Ilustr. 89: Retábulo da Capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes. Ornamentos pictóricos de Manoel Victor de Jesus, c. 1804-1824.

Ilustr.90. a) abóbada de berço abatida b) abóbada de berço c) Forro em três terços d) abóbada em forma plana. Disponível em: <http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/apresentacao.php>

Ilustr. 91: *Regina Patriarcharum*.

Ilustr.92: *Regina Sanctorum Omnium*.

Ilustr.93. *Regina Prophetarum*.

Ilustr.94: *Regina Patriarcharum*. Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published *Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart*.

Ilustr.95: *Regina Patriarcharum*. Thomas Scheffler and Martin Engelbrecht, 1732. *Engraving. Invented and drawn by Thomas Scheffler; engraved and edited by Martin Engelbrecht. Plate 49 of Elogia Mariana, by August Casimir Redel. Augsburg, 1732.*

Ilustr.96: *Regina Sanctorum Omnium*. Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published *Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart*.

Ilustr.97. Carol Faucci, gravador. c. XVIII.

Ilustr.98. Coroação de Nossa Senhora, forro da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Manoel Victor de Jesus, Vitoriano Veloso, Prados. c. XIX,.

Ilustr.99. *Regina Prophetarum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published *Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart*.

Ilustr.100. Robert Nanteuil, gravador. França, 1623-1678. Disponível em: <http://www.artconnected.org/resource/37219/moses-presenting-the-ten-commandments>.

Ilustr.101. *Regina Angelorum*.

Ilustr.102. *Regina Virginum*.

Ilustr.103. *Regina Apostolorum*.

Ilustr.104. *Regina Angelorum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr. 105. Santa Catarina de Alexandria. Caravaggio, c. 1598, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Ilustr. 106. Santa Bárbara. c. 1471. Afresco da igreja de Sant'Andrea, Cercina.

Ilustr. 107. *Regina Virginum* Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr.108. *Regina Apostolorum*.. Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr.109. *Regina Christianorum*.

Ilustr.110. *Regina Confessorum*.

Ilustr.111. *Regina Martyrum*.

Ilustr.112.*Regina Christianorum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr.113. *Sancta Maria*., Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr.114.*Regina Confessorum*., Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr. 115. *Missal*. Séc. XIX. Lisboa. Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei.

Ilustr.116. Santo André e São Francisco, El Greco. Museu del Prado, Madrid.

Ilustr.117. *Regina Martyrum*.Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckha

SUMÁRIO

Introdução: religiosidade e representação.....	24
Ambientando a teoria: tema e metodologia.....	26
PRIMEIRA PARTE: Os filhos da Mercês crioula.....	38
Capítulo I – Devoção associativa leiga em São José.....	39
1. Irmandades: das origens ao novo mundo português.....	39
2. A dinâmica da vida associativa em São José.....	46
3. O mecenato sacro em Minas Gerais.....	54
Capítulo II - a Mercês crioula.....	58
1. A Virgem Generala.....	59
2. Entre libertos e cativos, os servos.....	62
3. Desígnios da imagem.....	70
Capítulo III – Os comitentes das Mercês de São José.....	75
1. A mesa administrativa.....	75
2. Imagem e mecenato: das imposições dos comitentes às soluções artísticas..	82
SEGUNDA PARTE: Um Jesus esquecido.....	94
Capítulo IV- O (des)conhecido artista.....	95
1. De Roma a Minas Gerais: o pintor no “velho e no novo mundo”.....	95
2. O mito “Aleijadinho”.....	98
3. Ser artista na colônia.....	103
4. Entre o pincel e a espada: Manoel Victor de Jesus.....	110
TERCEIRA PARTE: Sob o manto crioulo.....	119
1. Os forros da igreja de Nossa Senhora das Mercês: estudo iconográfico.....	120
2. Visão geral do forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês.....	126
3. A iconografia da inocência: o cerco angelical.....	134
4. A iconografia da beirada: a hierarquia celeste.....	141
- Anjo Gabriel.....	149
- Principados.....	153
- Tronos.....	155
- Potestades.....	156
- Dominações.....	158
- Virtudes.....	160
- Querubins.....	161
-Anjo da Guarda.....	163
- Sobre a Hierarquia Celeste de Manoel Victor de Jesus.....	164
5. A iconografia mercedária: os santos e os homens.....	167
- São Pedro Nolasco (1180-1249).....	168
-São Raimundo Nonato (1204-1240).....	172
6. A iconografia da proteção: Nossa Senhora das Mercês.....	175
- A virgem do manto e a proteção de materna.....	176
-Portugal e sua Misericórdia: uma iconografia social.....	178
- Do manto às Mercês: uma trajetória.....	178
-Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos.....	181
Considerações Finais.....	185
-Anexo I.....	187
- Apêndice A.....	195

- Apêndice B.....	210
- Apêndice C.....	222
- Apêndice D.....	230
- Apêndice E.....	258
Referências bibliográficas.....	263

Introdução: religiosidade e representação

Nosso trabalho surgiu ainda no período de finalização da monografia de conclusão de curso em 2009. Ao analisar a pintura do mecenas João Batista Machado, presente no forro da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei, pensamos na possibilidade de um discurso político-social associado ao misticismo cristão. A imagem representada não era um ex-voto e a iconografia trabalhada pelo artista demonstrou uma mensagem direta ao comendador: siga a humildade e a fé cristã.

O comendador foi o comitente da obra. Arcou com as despesas da ornamentação do forro e o pintor o representou ao lado dos evangelistas, dos doutores da igreja e dos mais diversos santos. A análise iconográfica demonstrou que o artista Venâncio José do Espírito Santo não realizou uma homenagem ao comitente, mas uma crítica ao comendador, justamente porque o anjo da guarda aponta para um coração em chamas, símbolos da caridade e humildade cristã.

Se o comendador queria se fixar ainda mais no imaginário da vila, já que estava presente em todas as instâncias de poder, escolheu o lugar perfeito: o forro de uma igreja matriz. Ele pagou a obra e, talvez, impôs sua presença no lugar dedicado aos santos. O artista acatou a decisão, colocou-o no forro, mas escolheu os elementos simbólicos que estariam presentes na representação de João Batista Machado.

Assim, passamos a analisar as imagens religiosas com outro enfoque, indo além da iconografia religiosa. Ou seja, não podemos descartar a presença de um discurso social em uma obra religiosa nas Minas oitocentistas. Com essa ideia na cabeça, conhecemos a pequena igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos em Tiradentes, obra setecentista.

O forro da nave, o único de Tiradentes pintado em perspectiva e um dos poucos da região, não nos apresentou, em uma primeira observação, nada além da iconografia sacra conhecida: Anjos, Nossa Senhora e Santos. Entretanto, da segunda vez, o olhar se deparou com uma ausência iconográfica inquietante: não havia ali sinal de proteção ou de redenção dos cativos. Assim, questões começaram a aparecer e o projeto foi concebido. Depois de uma longa gestação, ele hoje nasceu.

A ideia que apresentamos aqui não destoa do pensamento acadêmico relacionado às representações religiosas. Para Carla Mary Oliveira, a arte cristã que proliferou nas colônias estava imbricada às coisas da vida cotidiana, e era nas manifestações públicas e

nas representações artísticas que elementos simbólicos de dominação e resistência acabavam por se manifestar. A autora afirma que em torno do campo religioso se solidificaram os lugares sociais, pois era em meio à pompa das procissões e das festas das irmandades que se definia e solidificava o *estar-no-mundo*, que seguia uma hierarquia social, mas sem deixar de lado as diretrizes da Igreja Tridentina.¹

A arte colonial, voltada para a religiosidade, muitas vezes também agia como um mecanismo de manifestação de poder. Mesmo com a preocupação da igreja, provavelmente não havia um controle sistemático sobre o que era retratado pelos artistas coloniais, mesmo que estes seguissem as gravuras europeias. Oliveira alega que quanto maior a distância do mundo europeu com o colonial, mais fraco era o controle,² o que abriu possibilidades para diversas reapropriações e recriações dos artistas e artífices coloniais.

Para responder às diversas questões que surgiram a partir da observação do documento imagético presente no forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, dividimos nosso trabalho, atrelado aos estudos culturais e iconológicos, em três partes. A primeira parte liga-se ao conhecimento dos comitentes. Por meio da pesquisa documental buscamos identificar o perfil da Irmandade das Mercês da antiga Vila de São José, hoje Tiradentes, quem eram seus membros e, sobretudo, quem eram os membros da mesa administrativa que negociaram com o artista realizador da obra.

A primeira parte é chamada de *os filhos da Mercês crioula* e analisa pioneiramente à Irmandade das Mercês da Vila de São José. Alguns aspectos não foram abordados devido ao curto tempo e ao próprio enfoque da pesquisa, que se liga justamente às escolhas iconográficas da mesa administrativa e à execução da obra pelo artista.

Falando em artista, o trabalho reservou uma parte apenas para a biografia do personagem mais importante para a composição do documento imagético. A segunda parte, intitulada *Um Jesus esquecido*, foca na análise de Manoel Victor de Jesus, na sua transformação em artista mulato e nas relações de poder que construiu trabalhando para as diversas irmandades da Vila de São José.

Para completar a análise iconológica, a obra é decodificada. Analisamos em *Sob o manto crioulo* a iconografia escolhida pelos comitentes em consonância com o artista

¹ OLIVEIRA, Carla Mary S. *Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitâneas de Minas e do Norte do Estado do Brasil*. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo:Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2011, p. 95-113. ISBN 9788539102587, p.1.

²*Idem*, p.3.

Manoel Victor de Jesus. Nessa última parte do trabalho, analisamos as possíveis influências sofridas pelo artista para a composição de sua obra, além da iconografia propriamente dita. A inquietação que nos tomou na segunda observação do forro da nave da igreja das Mercês é finalmente respondida sob o manto protetor de Maria. Mas antes das respostas, um pouco de teoria.

Ambientando a Teoria: tema e metodologia

Cultura, discurso, arte. Não podemos desvincular tais manifestações de seu contexto. A História, com seus tentáculos, consegue abarcar o homem em suas diversas atividades, proporcionando uma tentativa de retorno ao passado. A história é orgânica e respira em cada pedacinho de coisas espalhadas pelas cidades, casas, museus e internet. A dinâmica do mundo humano proporciona a dinâmica da história. E Lucien Febvre soube definir bem nossa ciência: *A história é o homem*. E os homens constroem seu mundo deixando marcas. São essas marcas que permitem com que nós, historiadores, mergulhemos fundo nessas pistas para entender o legado que deixaram para o presente.

Várias são as marcas deixadas pelos homens. Documentos que demonstram a dinâmica de um cotidiano que, muitas vezes, tentamos recriar, buscando uma verdade que nunca poderá ser, de fato, comprovada. O fascínio pelo outro e pelo passado faz com que nos tornemos um artefato nas mãos do tempo, procurando trazer à tona almas perdidas que gritam suas histórias.

Sendo assim, nosso trabalho tem como finalidade compreender o espaço e o significado de um discurso imagético. A pintura é uma manifestação artística que demonstra todo um contexto cultural e social, abarcando, ainda, um discurso focalizado para determinadas almas. Uma irmandade, que reunia em torno de uma devoção pessoas que se declaravam distintas em uma sociedade ainda hierarquizada por lugares sociais demarcados pela cor e pelo trabalho, tende a demonstrar por meio da imagem um discurso que possa evidenciar seu lugar social sem comprometer as prerrogativas da iconografia cristã.

As irmandades ou confrarias religiosas eram um local onde os brancos, negros e outros membros da sociedade colonial se agrupavam. A igreja era o espaço de sociabilidade não apenas para a prática religiosa, mas também para a criação de redes de

compadrio, empréstimos e favores, sem citar os encontros amorosos que ocorriam durante as celebrações, festas e procissões.³

Para entender o imaginário cultural, social e religioso do período colonial na Vila de São José, compreendido entre os anos de 1793 e 1824, período no qual o pintor Manuel Victor de Jesus atuou ativamente, utilizaremos as pinturas presentes nos forros da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da antiga Vila de São José del-Rei. As obras artísticas trazem consigo possibilidades de análises do imaginário das sociedades pela utilização de outro tipo metodológico. De acordo com Pierre Francastell, “é indigno de o historiador afastar ou simplesmente olhar como acessórios testemunhos referentes à vida dos homens do passado em nome de uma escolha arbitrária entre os seus modos de comunicação”.⁴ O questionamento de Francastell encontra-se nas abordagens metodológicas que levam o historiador a se utilizar das imagens apenas como ilustrações de outros tipos de documentos, sobretudo os escritos. Dessa forma, ao se levar em consideração a especificidade da fonte proveniente do campo artístico, muda-se a metodologia de abordagem.

Parafraseando Chartier no que se refere às definições de Louis Marin, é preciso uma definição rigorosa dos níveis e campos teóricos pertinentes à noção de leitura, por exemplo, transferida para a análise de imagens.⁵

Entretanto, é necessário ter em mente que a imagem e o texto são duas formas de representação distintas que seguem leis diferentes e que se encontram ao mesmo tempo imbricadas e irredutíveis. A palavra e a imagem nunca se confundem, justo porque a imagem demonstra o que a palavra é incapaz de transmitir; e a imagem, por sua vez, também é estranha à produção do sentido que sustenta o discurso.⁶

Devemos lembrar que, se a *História é o homem*, o historiador tem o dever de voltar seus olhos para todas as manifestações do sujeito, sejam elas coletivas ou individuais, recorrendo sempre à problematização, visto também que não há fontes inéditas, e, sim, formas inéditas de indagá-las.⁷ As representações imagéticas são vestígios do passado tanto quanto os são os vestígios arqueológicos e as escrituras oficiais. O objeto historiográfico é

³ CARDOSO, Patrícia Domingos Wooley. A Sociedade Colonial: uma reflexão sobre as moralidades e religiosidade popular na América Portuguesa (Séculos XVI-XVIII). *Revista Virtual de História*. Copyright Klepsidra. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra21/religiosidade.htm>>. Acesso em: 12/05/2012

⁴ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, p. 4

⁵ CHARTIER, Roger. *A Beira da Falésia – a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 163.

⁶ *Idem*, p.164.

⁷ ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru: EDUSC, 2006, cap. 5, p.308.

temporal, e a diferença da história para as outras Ciências Sociais se pauta justamente na questão desse comportamento.⁸ A nova historiografia se justifica na atuação do homem, pois é a relação dos homens, e sua mudança durante o tempo, o motor da História.

Sendo o objeto da História temporal, a arte pode ser analisada como uma fonte importante para a compreensão da mentalidade, pois é um produto cultural. A arte deixada pelos egípcios era pautada na questão da morte, e não como um testemunho histórico (ao menos as que chegaram até os nossos dias). A arte para esses povos não era para ser vista pelos vivos, lembrada ou fixa na memória, pois deveria ficar escondida para sempre. Para os gregos, sua arte também não era um testemunho do passado servindo como fonte de inspiração para o presente. Apenas com a Renascença, vemos acender a curiosidade dos sujeitos sobre o seu passado por meio das artes.⁹ A maneira como essa arte se manifesta durante o tempo demonstra a capacidade de apropriação de suas mensagens e sua adaptação nas culturas modernas. A arte poderia simbolizar o divino, o político e a transcendência, como ocorria na China e na Idade Média. Porém, cada manifestação artística perde seu sentido primeiro e passa a ser adaptada a um novo ambiente, tendo vários usos durante o tempo.

O tempo acaba gerando novos símbolos e significados para os produtos artísticos e culturais. Um exemplo próximo presente na arte barroca mineira tem como antecessor os portais românicos da Idade Média: o cordeiro apocalíptico que aparece no frontão da igreja matriz de São João del-Rei (Imag.1) e da matriz de sua vizinha Tiradentes (Imag.2) são um exemplo da permanência de uma iconografia que foi sendo apropriada de acordo com as necessidades de cada período, chegando, desse modo, à contemporaneidade. E esse terror presente na colônia mineira, por sua vez, era menor que aquele medieval.¹⁰

Erwin Panofsky (1892-1968), estudioso alemão e discípulo de Aby Warburg (1866-1929), refinou as ideias de Warburg sobre a aproximação da História com a História da Arte, elaborando uma metodologia de análise apresentada em seus *Estudos de iconologia* e em *Significado nas artes visuais*. Seu método se baseia em três níveis de análise de significado das imagens: um primeiro descritivo, um segundo de identificação da temática e das fontes denominado iconográfico, e um terceiro, mais denso, que busca a relação da forma escolhida com o ambiente que a produziu, chamado de iconologia.¹¹

⁸ Idem, p. 309.

⁹ FRANCASTEL, 1973, *op. cit.*, p.7.

¹⁰ RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILALTA, Luis Carlos (Org.). *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*, 2007, v. 2, p. 383-425.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.



Imag.1: Frontão da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Cordeiro com o livro dos sete selos. São João Del Rei, c. séc. XIX.



Imag.2: Frontão da Igreja Matriz de Santo Antônio. Cordeiro com o livro dos sete selos. Tiradentes, c. séc. XVIII.

Dessa forma, pautamos nosso trabalho na Iconologia apresentada por Panofsky, justamente porque não realizamos *apenas* uma História serial das imagens, vamos além, tendo consciência, da mesma forma que o historiador, das armadilhas pelo caminho. As armadilhas são várias para aqueles que estudam a arte como fonte histórica, sobretudo imagens religiosas. O misticismo e as especulações sobre os temas iconográficos abordados alinhados ao equivoco daquilo que Ernst Gombrich denomina de *cadeias explicativas simplistas*, ou simplesmente contexto histórico, são alguns dos perigos que enfrentamos ao utilizar da teoria iconológica.

Reavaliando um dos perigos do caminho iconológico, o contexto histórico é importantíssimo para a compreensão do objeto em análise. Seu perigo encontra-se ligado à inocência do historiador em pensar que a arte é um reflexo puro ou até mesmo distorcido da realidade em que nasceu. Ao seguirmos a iconologia de Panofsky corremos o risco de realizar conjecturas equivocadas. Sendo assim, devemos ter redobrada atenção ao realizarmos os primeiros passos do método iconográfico, levando também em considerações outros métodos, para se chegar a análise iconológica mais adequada.

Assim, desejamos reconstruir o contexto histórico a partir do objeto artístico. Para nós, através da análise da composição e da significação iconográfica também podemos perceber uma atitude pertinente do artista para com seu contexto social. Cabe ressaltar que a iconologia, diferente da iconografia que compõe as duas fases do método, constata os valores simbólicos, que muitas vezes foram concebidos inconscientemente pelo artista. Mais um ponto para se prestar atenção.

Isto posto, perguntamo-nos se é possível compor uma história das imagens – lendo nesse quesito os assuntos do seu contexto, ou seja, sua iconologia. A teoria iconológica de

Panofsky, de acordo com Argan, vai muito além da mera iconografia, ou seja, das análises simbólicas presentes nas obras e da sua associação a esquemas de séries de obras semelhantes. Para o autor, Panofsky conseguiu ver a história das imagens como história da arte, enxergando sua construção, indo além de aspectos puramente formais:

Panofsky's iconological method has nothing to do with that subsidiary science of art history known as iconography, a science which can be reduced finally to the formation of classes of objects having certain common countersigns. It is instead an historical method because it forms series, not classes; that is, it reconstructs the development and the continuation of traditions of images.¹²

Panofsky reconstrói o desenvolvimento e a manutenção das tradições das imagens. Para Argan, o artista é aquele que cria e tem uma técnica que certamente possui uma finalidade, pois pressupõe um projeto de sucessão de determinados atos. A recuperação mnemônica e o movimento da imaginação são recobrados com a realização da obra de arte.¹³ O artista encontra-se, muitas das vezes, imbuído do seu universo social e transporta para seu objeto a sua visão da sociedade, a fim de que ela tome consciência de si e transporte essa visão para outros. De acordo com Francastell, a iconografia religiosa é um exemplo da “[...] relação existente entre as sociedades e os artistas que agem tanto como agentes de propaganda oficial como também na qualidade de intérpretes de resistências amiúde desconhecidas.[...]”.¹⁴ Entretanto, faz-se necessário ressaltar que muitas obras também são frutos da pura cópia e imitação da tradição, sem ser necessariamente um reflexo do seu contexto.

Mesmo levando-se em consideração que muitas vezes o artista segue a tradição ou simplesmente copia alguma gravura, não podemos deixar de acreditar que estudar as pinturas abre a perspectiva de conhecimento da possível visão de mundo do artista, e dos comitentes, que representa a materialização de determinadas ideias que serão vistas pelos espectadores. Ao se depararem com essa representação, os fiéis se apropriam da obra de acordo com seu lugar de poder e se tornam intérpretes e propagadores de uma representação imagética que transmite uma mensagem, seja ela direta ou subliminar. Para a obra ser completa, ela precisa da presença do receptor, e não só do artista e de sua obra,

¹² MICHELL, W.J. Thomas. *The language of images*. The University of Chicago Press, Chicago, 1980. Printed in the United States of America, p. 16.

¹³ Idem, p.17.

¹⁴ FRANCASTEL, 1973, *op. cit.*, p. 16.

pois só com a presença do receptor que a obra passa do individual (artista) para o coletivo (espectadores).¹⁵

Francastell relembra também que a arte pode estar mais relacionada à questão do pensamento ligado a um grupo social do que aos acontecimentos do cotidiano ou sobre a vida material dessa comunidade e do artista.¹⁶ Dessa forma, a arte, além de ser um mecanismo de dominação simbólica por parte de um grupo, é, em sua forma imagética, uma linguagem de significação simbólica¹⁷ que distingue os grupos sociais.

[...]O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos 'habitus' e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma[...].¹⁸

Existe uma relação profunda entre arte e sociedade e são essas relações que merecem o olhar acurado do historiador. A arte se encontra quase sempre subjugada às elites que ocupam o poder. Porém, cabe ressaltar que apesar de existir um grupo dominante que dita as regras para a realização de determinadas obras de acordo com suas necessidades, há também a presença de uma arte não-oficial que se realiza paralelamente à arte elitista. Esse paralelismo exemplifica o conceito de *circularidade cultural*¹⁹, pois a arte é um dos meios que rompe com a dicotomia existente entre o que é denominado de *cultura elitista* e *cultura popular*.

A arte religiosa mineira é fruto do diálogo, interpretação e ressignificação das formas adotadas pela elite portuguesa e as formas do mundo popular, como o imaginário indígena e africano. Através do paralelismo entre oralidade e escrita, novas e distintas representações nascem, mas sem perder a essência iconográfica pré-estabelecida. A imprensa vai contribuir para a circulação de imagens sacras que vão servir de modelo para as obras imagéticas no novo mundo. A forma como os comitentes e artistas vai dar ao novo produto é um exemplo da circularidade cultural.

¹⁵ FRANCASTEL, 1973, *op. cit.*, p.17.

¹⁶ *Idem*, p.17.

¹⁷ BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*, São Paulo; Ed. Nacional, 1979, p. 101.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 49-50.

¹⁹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Apresentação do problema*, in: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: EdUnB; São Paulo: Hucitec, 1993, 2ª Ed., pp 1-50. BURKE, Peter. *Um novo paradigma?*, in. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Zahar Ed. 2005, p.68-98.

Procurando por uma diferenciação, mas sem romper com arquétipos existentes, a Igreja Peleocristã buscou sua iconografia nas artes ditas pagãs, sobretudo em temas e formas, como a presença da auréola e da representação do Bom Pastor, provenientes da cultura da antiguidade clássica. A partir do Concílio de Niceia II, em 787, a Igreja Católica passou a dar maior valorização e a vigiar mais a composição de seus santos e dogmas. Como Bastide relata:

O Cristianismo, por sua vez, não deixou de inspirar a arte. O segundo Concílio de Niceia decreta: a composição das imagens religiosas não deve ser abandonada à inspiração do artista, depende dos princípios estabelecidos pela Igreja Católica e pela tradição religiosa... só a arte pertence ao pintor; as ordenanças pertencem aos padres.²⁰

As decisões tomadas em Niceia surtiram efeitos duradouros. Na Idade Média, podemos dividir a história da aceitação das imagens em três períodos distintos. Durante um primeiro momento, as decisões tomadas provocaram rejeição para logo depois caírem no esquecimento. Posteriormente, a Igreja encontrou uma forma original de retratar seus santos, Trindade, Maria e Jesus. E, por fim, a redescoberta da reflexão grega sobre as imagens.²¹

Porém, uma finalidade do Concílio de Niceia conseguiu se fixar na longa duração, influenciando o Concílio Tridentino e chegando com força ao período colonial brasileiro: a função pedagógica da imagem e da representação da história sacra.²² De acordo com Gregório Magno, as imagens têm uma

[...] função de instrução (aedificatio, instructio, addiscere) especialmente para os iletrados; vendo as imagens, eles poderão compreender (intendere) a História sacra (historia). Segundo, a fórmula de Gregório, com justiça famosa e repetida muitas vezes, a pintura é para os iletrados – laicos próximos ainda do paganismo (idiotae, imperitus populus, e mesmo gentes) – o que a escrita é para os clérigos, únicos capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura é como uma operação de leitura: In ipsa legunt qui litteras nesciunt. Em segundo lugar, [...] nela está representada uma história (historia, res gestae) e que a imagem tem, também, por função fixar a memória: ela remete ao passado – o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires – para o tornar presente.²³

²⁰ *Idem*, p. 111.

²¹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007, p.56.

²² *Idem*, p.58.

²³ *Idem*, p.60.

A arte religiosa tinha então como função guiar os fiéis iletrados para que eles não se perdessem na idolatria pagã, pois afirmavam que as imagens não possuíam nenhum caráter sagrado. Mas mesmo com a função teológica de apenas ensinar aos iletrados as escrituras, durante a Idade Média, a construção dessas imagens passou por uma “normalização” justamente como o *Traité des saintes images* (tratado das santas imagens) de Molanus em aproximadamente 1570. Essa normatização foi necessária para que não ocorressem representações bizarras e profanas das escrituras. Porém, foi um processo lento. Esse tratado tinha como função impor normas iconográficas que são seguidas até os dias atuais.²⁴

Essas normas foram criadas para conceber uma iconografia que facilitasse a “leitura” das situações bíblicas pelos iletrados. Essa ideia permanece até hoje quando falamos sobre a forte presença de imagens e estátuas de santos e de cenas religiosas no interior das igrejas coloniais. Entretanto, pelo que discutimos anteriormente, o conceito de “leitura” deve ser transferido com muito cuidado para a imagem, justamente porque representação pictórica exige outro tipo de leitura.

A semiótica compreende a imagem como um signo, justo porque esse campo metodológico analisa todas as manifestações culturais como tal. A semiótica trabalha com os signos linguísticos, o que aproxima língua e visão dentro da metodologia de análise da comunicação. Mas será que um quadro, uma tela, ou a pintura de um forro de uma Igreja podem ser lidos da mesma forma que um texto doutrinário?

Louis Marin, analisado por Chartier, dá ênfase maior à questão da representação, sobretudo aos efeitos dos sentidos das formas. Essa análise do sentido das formas permitiu a articulação entre as várias relações que os indivíduos mantêm com o mundo social. No quadro, Marin ia além das formas representadas, estendia sua análise para a moldura, ornamento, cenário e arquitetura apresentados, sinais de um reflexo do cotidiano na representação. Essa análise permite enxergar a realidade por meio de suas várias formas, pois os signos levam a reconhecer uma realidade social.²⁵

Chartier chama a atenção para o verdadeiro sentido do questionamento de Marin: a exibição do ser social ou do poder político pelas representações de signos visíveis ou de

²⁴ *Idem*, p.138. Interessante é o exemplo dado pelo autor sobre a representação monstruosa da Santíssima Trindade, que consistia em um homem com três cabeças. Essa normatização foi importante para definir os rumos iconográficos da Igreja Católica e findar com a questão da iconoclastia, que ainda era forte durante o período dos anos 600.

²⁵ CHARTIER, 2002, *op. cit.*, p. 169.

situações teatralizadas. Para Marin, a exibição aguça a imaginação e fortifica a crença, que muitas vezes pode estar pautada em uma falsa situação.

A dominação simbólica da Igreja Católica no período colonial se fez presente nas representações tanto imagéticas como teatrais. Como Viana afirma:

No espaço colonial, em que uma parte da sociabilidade religiosa era motivada por objetivos de hierarquização social, essas escolhas eram permanentemente orientadas por tensões em torno da origem étnica, do estigma da cor e da condição social dos membros das irmandades. Como demonstra Silvia Lara, há uma extrema complexidade nas formas de diferenciação social nas sociedades de Antigo Regime; *no caso da América Portuguesa, eminentemente iletrada, os sinais exteriores do poder e do prestígio social deviam saltar aos olhos, sendo exibidos nos trajes, nos cargos ocupados e, não menos, nas irmandades e festividades públicas frequentadas por um indivíduo e sua família, que eram indicativos de posição social privilegiada ou não naquele contexto.*²⁶

A dominação simbólica da Igreja leiga em Minas, como no Brasil, se dava mediante a exibição (devido às grandes festas religiosas que ocorriam e que suscitavam brigas homéricas entre confrarias), a imagem (representações pictóricas de santos protetores em situações aproximadas do cotidiano) e o aparato (vestimentas utilizadas pelos padres, bispos e indo além, pois as roupas diferenciavam também o *status* social dos indivíduos).

Marin sempre defendeu uma “necessária prudência” ao aplicar o termo leitura ou texto às imagens e formas que não têm nada semelhante às estratégias da linguagem.²⁷ Porém, a imagem também é um “discurso” que traz consigo os interesses daqueles que a produziram ou de quem a encomendou, sendo um testemunho da realidade. Ler a imagem seria uma solução? Encarar a imagem como uma ilustração da realidade aliviaria a tensão teórico-metodológica?²⁸ É preciso ir além, apreciar a imagem e analisar suas peculiaridades, tendo consciência de que o representado é parte da realidade, mas não é um espelho dela, pois contém em si a intenção de quem produziu e, sobretudo, de quem o encomendou.

²⁶ VIANA, Larissa. *O idioma da Mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007, p.103:grifo nosso.

²⁷ CHARTIER, 2002, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ SCHILICHTA, Consuelo Alcione B.D. *Leitura de imagens: uma outra maneira de praticar a cultura*. Educação. Revista do Centro de Educação, vol. 31, núm. 2, julho-diciembre, 2006, pp.353-366. Universidade Federal de Santa Maria.

A imagem precisa ser tratada como um documento, porque o documento é um texto construído, com intencionalidade ou não, que deixa sua imagem construída para o futuro. Da mesma forma como desconstruímos os discursos e os textos, devemos desconstruir a imagem para compreender sua real intenção e, principalmente, o ambiente em que foi criada.

Melhor do que o termo “leitura” seria o de “observação” ou “análise iconológica”, pois o termo leitura se relaciona primeiramente com a linguística, que não é a metodologia certa para a análise das imagens. Dessa forma, ao se proceder com a análise iconológica, nos moldes de Panosfky, deve-se levar em consideração não apenas os símbolos presentes, mas, especialmente, as ausências, os vazios e os silêncios, que são a parte mais complexa da análise.

Posto isso, a representação e a religiosidade na colônia mineira podem ter sua análise iconológica realizada sem cair em armadilhas como o termo “leitura”. Parece que, na falta de um conceito mais acertado, o de leitura passou a ser largamente utilizado nas análises das imagens, sobretudo das formas, como Henri Focillon postula, “para mais, logo que surge, a forma é suscetível de ser lida de diferentes maneiras”.²⁹

As diferentes maneiras de *ler* a imagem encontram-se intrinsecamente ligadas à questão do mecenato, do artista e, sobretudo, do espectador. Será que aquele que dita a obra, aquele que realiza e aquele que aprecia interpretam da mesma maneira a iconologia/iconografia? Novamente, voltamos às palavras de Focillon:

Pode conceber-se a iconografia de diversas maneiras, quer seja como a variação das formas de um mesmo significado, ou como a variação de significados de uma mesma forma. Um e outro método trazem igualmente à luz a independência respectiva dos dois termos. Vezes há em que a forma exerce uma espécie de efeito magnético sobre diferentes significados, ou melhor dizendo, em que se apresenta como um molde vazio onde o homem vai vertendo, sucessivamente, matérias muito diferentes, que se submetem à curvatura que as pressiona, assim adquirindo uma significação inesperada. Outras vezes, a fixação obsessiva num mesmo significado apropria-se de experiências formais que não provocou necessariamente. Pode acontecer que a forma se esvazie por completo, que sobreviva longamente à morte de seu conteúdo ou até que se renove com desusada fecundidade.³⁰

As relações entre mecenas, artistas e receptores são fundamentais para a compreensão total da obra de arte, seja ela imagética ou não. E essa compreensão se dá

²⁹ FOCILLON, Henri. *A vida das formas* – seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 15.

³⁰ *Idem*, p.16.

com a análise iconológica da imagem, que faz as vezes de *leitura*, mas agindo mais como uma decodificação. Deste modo, a pesquisa iconológica deve se preocupar em delimitar as especificidades da arte sem perder de vista sua integração com as redes que constituem a realidade. A consciência que se encontra ligada às artes leva a uma troca de informações entre o criador e o espectador, considerando as normatizações dos comitentes. Dessa forma, como já afirmamos, a arte não é um reflexo puro da realidade, porque a personalidade do criador não pode ser esquecida.³¹

Porém, é possível o artista se desvencilhar de seu ambiente social? De acordo com Benedetto Croce:

A arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou um fantasma: e quem aprecia a arte volta o olhar para o ponto que o artista indicou, observa pela fenda que este lhe abriu e reproduz dentro de si aquela imagem.³²

O artista, por mais genial que seja, não se encontra isolado da sociedade, sendo, sim, influenciado pelo seu ambiente, mas nem por isso encontra-se privado de visões engajadas que propiciem uma abertura para os seus receptores. Sendo a obra uma ligação do artista com o seu ambiente, cada obra possui signos que estão ligados aos seus contextos. Esses signos, retirados do seu ambiente, de seu contexto, perdem o seu significado, ficam sem ação. Dessa forma, a arte não se encontra apenas na análise de seus signos e não é produto de uma genialidade e imaginação individual desligada de seu contexto social, por isso a iconologia é a metodologia ainda mais acertada para a análise, para a “*leitura*” das imagens.³³

Assim, a Igreja Católica leiga, por meio da tradição nascida das discussões medievais dos defensores das imagens como instrumento pedagógico para os iletrados, se apropriou dessa ideia, fixa na longa duração, para evangelizar os sertões coloniais. A metodologia que se faz mais acertada para decodificar as manifestações artísticas é a Iconologia de Panosfky. Porém, ainda encontramos ressalvas para esse método. Segundo Peter Burke, a falha do método consiste em

[...]ser excessivamente preciso e estreito em alguns casos e muito vago em outros. Para discuti-lo em termos gerais, o método incorre no risco de

³¹ FRANCASTEL, 1973, *op. cit.*, p. 89.

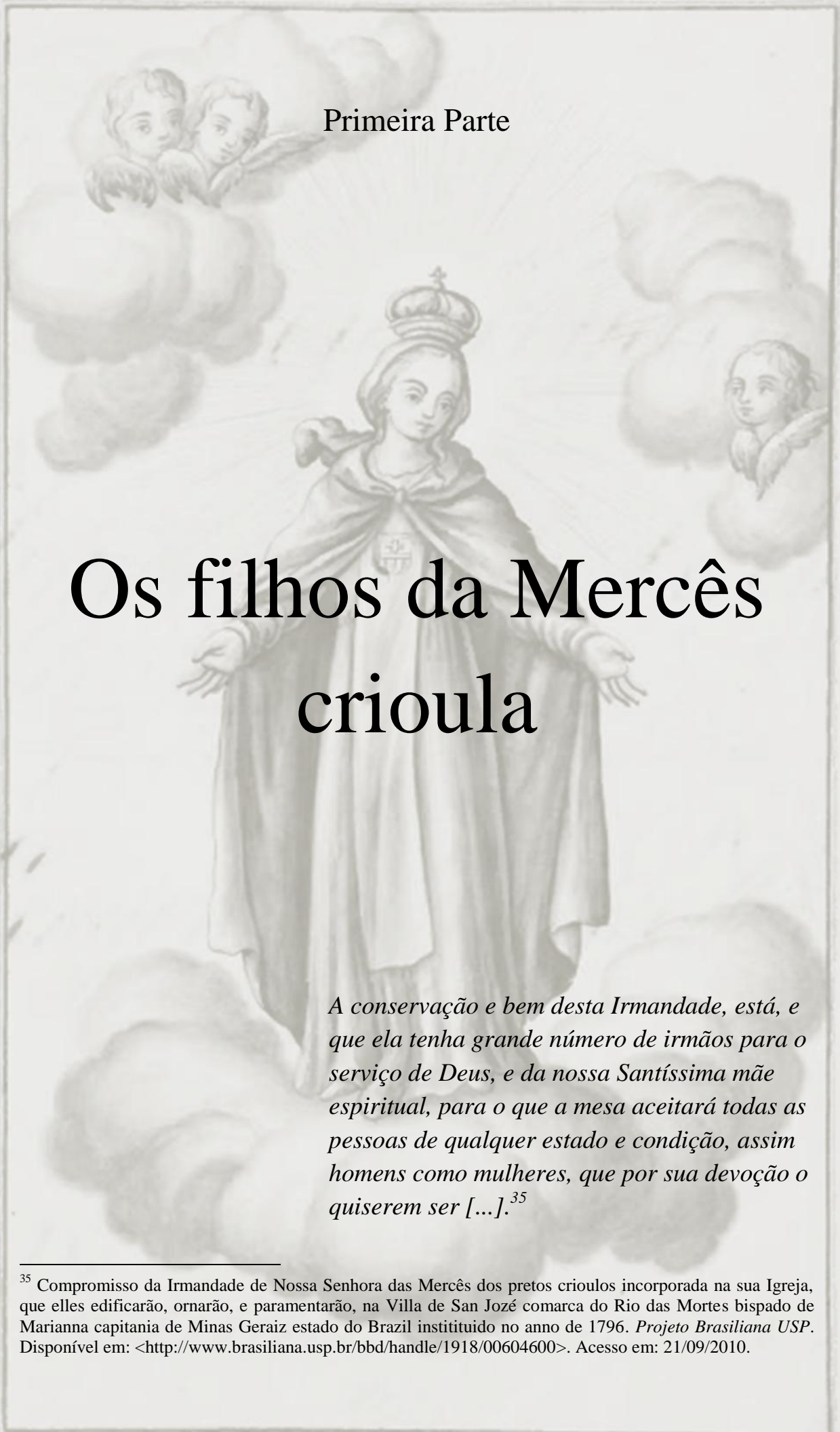
³² CROCE, Benedetto (*apud* FRANCASTELL, 1973, *op. cit.*, p. 90).

³³ *Idem*, p.92.

subestimar a variedade das imagens, sem falar na diversidade de questões históricas para as quais as imagens podem auxiliar a encontrar respostas. Historiadores de tecnologia [digamos] e historiadores de mentalidades buscam imagens com diferentes necessidades e expectativas. [...] pode-se dizer que os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela. É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção [...].³⁴

Essa afirmação de Peter Burke vem apenas corroborar tudo o que já foi posto, pois o método iconológico é justamente não se fechar nas análises apenas formais de luz, cor e tinta, ou se pautar apenas em símbolos que permanecem ou que desaparecem, realizando uma história serial dos símbolos. A iconologia é tudo isso e vai além, pautando-se, principalmente, em documentações escritas e análises do cotidiano, para dar conta da cultura e da identidade de sociedades como a da colônia mineira, que se encontrava miscigenada e em um caldeirão cultural que merece ser analisado em todos os seus pormenores.

³⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, p.50.



Primeira Parte

Os filhos da Mercês crioula

A conservação e bem desta Irmandade, está, e que ela tenha grande número de irmãos para o serviço de Deus, e da nossa Santíssima mãe espiritual, para o que a mesa aceitará todas as pessoas de qualquer estado e condição, assim homens como mulheres, que por sua devoção o quiserem ser [...].³⁵

³⁵ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos incorporada na sua Igreja, que elles edificarão, ornarão, e paramentarão, na Villa de San Jozé comarca do Rio das Mortes bispado de Marianna capitania de Minas Geraiz estado do Brazil instituido no anno de 1796. *Projeto Brasileira USP*. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00604600>>. Acesso em: 21/09/2010.

Capítulo I

Devoção Associativa Leiga em São José del-Rei

A primeira parte da dissertação irá abordar as questões relacionadas aos comitentes que contrataram os serviços de Manoel Victor de Jesus: a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos. Analisaremos o perfil dos membros e da mesa administrativa da irmandade durante os anos de atuação de Manoel Victor de Jesus nas ornamentações da capela, recorte cronológico de nossa pesquisa, 1793 a 1824. Cabe ressaltar que em algumas análises avançamos o recorte chegando até 1840, para corroborar algumas assertivas sobre os membros. Nesta parte do trabalho, utilizamos como principais fontes os livros de entrada de irmãos, eleições, testamentos e inventários *post-mortem*. Esses documentos nos ajudaram a conhecer um pouco melhor os irmãos das Mercês e de seus administradores, que escolheram, em conjunto com o artista, o esquema pictórico da Virgem das Mercês. Cabe ressaltarmos aqui que utilizaremos a palavra *confraria* como sinônima de *irmandades*. Caio Boschi afirma que *confraria* não era sinônimo para corporações de ofício.³⁶ Contudo, pode ser considerada uma terminologia referente à solidariedade grupal religiosa da mesma forma que as irmandades. Há diferenciações no direito canônico,³⁷ embora a Cúria Romana não as assinalem claramente, nós também não faremos, pois não é foco de nossa dissertação.

1. Irmandades: das origens ao novo mundo português

Durante a Idade Média surgiram na Europa as primeiras irmandades religiosas seguindo os passos das Guildas de artesãos e das Corporações de Ofício³⁸. Se as Corporações de Ofício ligavam-se mais às questões profissionais, as irmandades supriam as inseguranças e incertezas do homem medieval. Essas associações religiosas uniam o sagrado ao cotidiano, além de proporcionarem ajuda mútua entre os seus membros. Foi durante a Baixa Idade Média que as irmandades se laicizaram, o que contribuiu para que se tornassem um braço do Estado Moderno, no que se refere à assistência, e um poder suplementar da igreja, atuando como propagadores da fé e de devoções³⁹.

³⁶ BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986, p.12.

³⁷ Segundo Boschi: “Variada é a terminologia utilizada para designar essas associações: confraternitas, sodalitas, sodalitiun confraternitas laicorum, congregatio, pia unio, societas, coetus, consociatio. Embora o Código de Direito Canônico estabeleça algumas distinções, ainda assim, a própria Cúria Romana, em seus documentos, não faz claras diferenciações entre elas. O Cânon 700 aponta três classes de associações: ordens terceiras, confrarias e pias uniões. Pode-se arguir que o referido código é obra de compilação recente, sendo, portanto, inaplicável a realidade setecentista [...]”. BOSCHI, 1986, *op.cit.*, p. 14.

³⁸ RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 191.

³⁹ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 12.

No Novo Mundo colonizado pelos portugueses, essas associações se disseminaram, mas com uma nova roupagem, utilizando elementos religiosos e sociais para agregarem as pessoas. Segundo Célia Maia Borges, o que houve no Brasil foi um movimento que se insere na longa duração, pois as irmandades possuíam uma matriz medieval portuguesa e se adaptaram bem ao ambiente brasileiro, criando uma base de relações pautadas na solidariedade e sociabilidade⁴⁰.

As confrarias sempre estiveram presentes em várias regiões europeias, da Europa mediterrânea aos Bálticos, podemos encontrá-las. Portugal, por sua vez, ao colonizar as terras do Brasil, trouxe para além-mar a dinâmica de um comportamento coletivo referente a essas associações, o que acabou influenciando todas as irmandades brasileiras, seja de homens brancos, negros ou mestiços.

Segundo Russel-Wood, as irmandades surgiram em Portugal na forma das albergarias ou hospedarias que ficavam na rota de peregrinação desde o século XI. Esses lugares de filantropia social primitiva eram mantidos pela Coroa portuguesa pelas câmaras municipais e também pelas próprias ordens leigas⁴¹, como veio a ocorrer no Brasil.

Borges, utilizando a obra de Maria Helena da Cruz Coelho, sublinha que as confrarias tomaram uma feição de “família artificial” no Brasil colonial, pois se baseavam em uma relação de assistência, laços de afeição mútua, além de proporcionarem uma solidariedade, que acabava por gerar uma segurança maior aos membros.⁴² Além disso, a autora ainda salienta que, em Portugal, as confrarias se difundiram vigorosamente em duas regiões, sendo uma entre o Minho e o Douro, e a outra, uma região próxima de Lisboa.⁴³

Tal afirmação é interessante, justamente porque a região de Minas Gerais, sobretudo a da antiga Comarca do Rio das Mortes, recebeu grandes levas de imigrantes provindos da região norte, especificamente do Douro e Minho. Para corroborar essa ideia, Eduardo Pires de Oliveira faz um histórico das confluências da arte da região de Douro e Minho e de Minas Gerais, demonstrando o grande número de imigrações da região para o Brasil, tanto de artistas quanto de pessoas comuns, o que confere com as afirmações de Augusto de Lima Júnior sobre o povoamento da região do Rio das Mortes.⁴⁴

⁴⁰ BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005, p. 43.

⁴¹ RUSSEL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 191.

⁴² BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ *Ibidem, loc. cit.*

⁴⁴ De acordo com Augusto de Lima Junior, há, na região de Póvoa do Lanhoso, uma freguesia cujo nome muito se assemelha ao de São João del-Rei, cabeça da Comarca do Rio das Mortes, que é também o berço de um antigo burgo que forneceu grandes levas de colonizadores para a região. A região do norte de Portugal é a

Eduardo Oliveira demonstra que a região do Douro e Minho era bastante populosa e católica, o que propiciou a criação de várias oficinas de arte sacra. Com o aumento cada vez maior da população, esses homens e mulheres passaram a correr mundo para ganharem a vida. Dessa forma, Minas Gerais pôde receber um grande número de pessoas oriundas da dita região, bem como vários artistas.⁴⁵

Porém, cabe lembrar que essa imigração católica para Minas Gerais pôde contar ainda com um catalisador, ao que se refere às irmandades. Se a região norte de Portugal se destacava com essa atuação associativa, em Minas o catalisador de forças, para que elas continuassem atuando de forma ativa e profunda, foi o Padroado.

Em Portugal, os assuntos referentes à igreja estavam sob a jurisdição do Estado, ou seja, era a Coroa quem ditava as diretrizes de ação dos religiosos.⁴⁶ Durante o período colonial, os papéis da Igreja e do Estado estavam conciliados, e poucas vezes seus interesses entraram em conflito.

Essa união entre Estado e Igreja se deu ainda nos primórdios do nascimento do Estado Português, pois unificação significava também, além de um língua comum, uma crença comum. Mesmo atuando lado a lado, o Estado português, de certa forma, temia o poder crescente da Igreja. Sabendo disso, Portugal passou a colaborar com Roma, o que suscitou inúmeras bulas papais que conferiram aos reis lusitanos o poder de gerenciamento religioso. Assim, nasceu o Padroado.⁴⁷

Com o poder religioso em mãos, a Coroa portuguesa proibiu a entrada de religiosos na região mineradora de Minas Gerais. Quando o ouro foi descoberto em abundância em Minas, várias levas de migrantes se deslocaram para a região, entre eles muitos religiosos. Julita Scarano aponta que o contrabando era, de certa maneira, mais fácil para membros de

origem da família Chaves (Rodrigues e Gonçalves) que firmaram suas raízes na região. Essa afirmação de Lima Júnior foi corroborada com o trabalho monográfico sobre o forro da matriz do Pilar, em São João del-Rei. Para outras informações, ver: SILVA, Kellen Cristina. *Entre a Serra e o Rio, o Pilar*. 2009. Monografia-Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2009.

⁴⁵ OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Entre Douro e Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Relações Artísticas, p. 5. Disponível em: <<http://www.museu-emigrantes.org/Minas-Minho.pdf>>. Acesso em: 20/10/2010. Para outras informações sobre a imigração minhota para o Brasil, conferir: FLORENTINO, Manolo; MACHADO, Cacilda. Ensaio sobre a imigração portuguesa e os padrões de miscigenação no Brasil (séculos XIX e XX). *Portuguese Studies Review, PSR*, v. 10, n. 1 2002, p. 58-84. Para Minas Gerais, conferir: RAMOS, Donald. Do Minho a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 2008, p. 132-153.

⁴⁶ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 42.

ordens religiosas, porque possuíam inúmeros contatos, facilitando o contrabando de ouro e diamantes para fora da província e da própria colônia.⁴⁸

Aliadas à questão do contrabando, Célia Borges salienta duas questões: a de que muitos eclesiásticos se envolveram em querelas contra o sistema nos primeiros anos do século XVIII e que, junto a esse quadro, as Ordens Primeiras, como Jesuítas e Carmelitas, não estavam subordinadas a Coroa, ou seja, às ações do Padroado, o que acabava por gerar problemas de controle.⁴⁹

Já Russel-Wood vê uma coroa portuguesa incentivadora das associações leigas como uma negligência e uma transferência dos assuntos espirituais para as mãos dos leigos. Era uma troca de responsabilidade da Coroa com a construção e manutenção de Igrejas para os homens e mulheres comuns. Apesar das obrigações do rei português impostas pelo Padroado, Russel-Wood afirma que existia um incentivo real para que a construção das Igrejas saísse do bolso das irmandades.⁵⁰ Em Minas a ação do padroado foi muito mais rígida do que em outros lugares da colônia brasileira. Myriam Ribeiro destaca que os próprios leigos, desde o século XVIII, assumiram o ônus financeiro da construção das igrejas em todo o território colonial. A ajuda real existia, mas muitas vezes acabava chegando tarde demais e em menor proporção do que a necessária, obrigando as irmandades a procurarem outra maneira de arrecadação.⁵¹

Assim sendo, o ambiente religioso das *Geraes* nasceu cercado por peculiaridades, que seriam refletidas em suas confrarias. Com o afastamento das Ordens Primeiras, a população acabou buscando em suas raízes a solução para o problema religioso: as Irmandades.⁵² Não se deve esquecer que, mesmo com a proibição da atuação dessas ordens, a Coroa, por intermédio do Padroado, permitia a presença de alguns eclesiásticos, que eram escolhidos a dedo pelos bispos subordinados. Cabe citar aqui novamente Russel-Wood, que afirma que os padres que se estabeleciam na colônia brasileira não estavam completamente imbuídos do pensamento cristão de evangelizar e de salvar a alma dos ameríndios e dos africanos que chegavam. Ao contrário, as autoridades eclesiásticas locais

⁴⁸ 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, (Coleção Brasileira), 1976, p. 17.

⁴⁹ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁰ RUSSEL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 192.

⁵¹ OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p.165-170.

⁵² Myriam Ribeiro ressalta que apesar de as associações leigas se expressarem de forma mais característica em Minas Gerais, justamente devido à ação proibitiva do Padroado, elas também estiveram presentes, e de forma marcante, no Rio de Janeiro, Pernambuco e outras regiões já abarcadas pela Igreja. OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p. 167.

eram negligentes e contavam ainda com as privações dos senhores de escravos, que muitas vezes não permitiam que o cativo frequentasse a missa ou fosse batizado.⁵³

Considerando todas as especificidades da religiosidade na colônia brasileira e, sobretudo, o caso de Minas Gerais colonial, onde a ação do padroado se deu de forma mais intensa, a religiosidade se expressava, e ainda se expressa, pelos rituais exteriores, como as festas e procissões. De mentalidade extremamente devocional, esses homens mantinham relações tão próximas com seus santos de proteção que a oração na igreja mais parecia uma conversa íntima.⁵⁴ Esse laço devocional preencheu o vazio deixado pela falta da atuação de um clero regular na província de Minas Gerais.

O enlace religioso provindo da península ibérica,⁵⁵ aliado ao sentido místico que chegava da África, gerou na colônia brasileira um forte sincretismo. Proibidos de exercer suas rezas, muitos dos africanos que chegavam eram logo batizados e instruídos fragilmente na religião cristã. Muitos ainda mantinham suas raízes, outros se convertiam e muitos associavam crenças antigas às novas. Borges afirma que o catolicismo, tanto no Brasil quanto em Portugal, detinha um pouco dessa mentalidade mágica, na qual os santos realizavam milagres cotidianamente, como fazer chover, além da crença nas benzedadeiras e curandeiros.⁵⁶ Tais elementos forneceram a ponte de interligação com o mundo dos africanos, que passaram a assimilar os santos católicos aos seus orixás. Isso só se deu porque a cultura, de certa forma, era semelhante, o que facilitou o processo de apropriação simbólica sofrido pelos negros ao se depararem com a nova condição.⁵⁷

Se as Irmandades surgiram para suprir uma carência religiosa, podemos afirmar que conseguiram também suprir uma lacuna no espaço social, pois a população colonial mantinha suas relações sociais nas capelas e matrizes das vilas e cidades. Com elas, esses

⁵³ RUSSEL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁴ Borges salienta que “todos os grupos sociais herdeiros das tradições europeias mantinham relações afetivas com os santos, recorrendo a estes nos momentos de aflição”. BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 157. Dessa forma, existia uma relação intimista dos fiéis com os santos de devoção, o que ainda é muito forte na cultura popular. Como exemplos corriqueiros, temos as simpatias feitas com Santo Antônio, em que o santo é colocado de castigo até encontrar um pretendente para a devota.

⁵⁵ A península ibérica e sua mentalidade extremamente cristã via um grande perigo na mistura de raças, religiões e costumes durante o século XIII, o que acabou gerando uma complexidade multicultural, que, com o passar dos séculos, deu lugar a uma paixão pela unificação religiosa. E na Ibéria, essas ameaças eram os Mouros e os Judeus. RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Simbologias de um poder: arte e inquisição na Península ibérica*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 32.

⁵⁶ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 131. Anderson de Oliveira compartilha com Jonh Thorton que as ideias religiosas entre cristianismo e religiões africanas eram semelhantes. Tais semelhanças formaram aquilo que Thorton denomina de “catolicismo africano”, no qual os santos católicos assemelhavam-se às entidades e aos espíritos ancestrais para fazerem revelações sobre o outro mundo e para intervir nas questões mundanas. OLIVEIRA, Anderson. *Devoção Negra: santos pretos e catequese no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008, p. 26.

lugares sociais passaram a ser mais demarcados, justamente porque seus membros se identificavam. Pertencer a uma irmandade era mais que se ligar apenas a uma devoção, era conseguir alcançar *status* social e manter relações de sociabilidade dentro de um ambiente em que as angústias e os problemas enfrentados eram semelhantes.

A religiosidade em Minas se desenvolveu de forma exterior, dando ênfase às produções ritualísticas e ao culto intimista com os santos.⁵⁸ Os medos, as circunstâncias e o lugar social tornaram-se elementos de agregação de pessoas em torno de uma devoção comum. Somada a tudo isso, existia ainda a preocupação com o “Bem Morrer”, de que nos fala Adalgisa Arantes Campos.⁵⁹ O sentimento de se redimirem pelo mau comportamento em vida à beira da morte era prática corriqueira dos colonos do Brasil, pois temiam o julgamento particular e a sentença ao inferno.⁶⁰ As práticas do “Bem Morrer” ajudavam o fiel a ter esperança de que sua alma poderia esperar o Juízo Final, ao menos no Purgatório. Essas práticas, de que também nos fala Philippe Ariès⁶¹ e são salientadas por Campos, foram um elemento de agregação às irmandades, porque, além de esses irmãos estarem inseridos socialmente em um grupo semelhante, quando chegasse a hora da morte, seus corpos seriam tratados de forma cristã e sua alma ganharia as missas necessárias. A pompa fúnebre era uma das maiores preocupações do homem mineiro de mentalidade barroca, aliada às questões de salvaguarda de sua alma.⁶²

Se as Irmandades surgiram para reunir em torno de uma devoção pessoas com anseios e posição social semelhantes, cada confraria refletia a hierarquia social presente nas vilas e cidades mineiras. Borges salienta que alguns fatores para a organização de determinado grupo eram a cor, a origem social, a naturalidade e o tipo de serviço.⁶³ Muitos artistas, por exemplo, se associavam à Irmandade da Boa Morte. Já os militares, à de São Miguel e Almas.

⁵⁸ Segundo Boschi, a religiosidade na colônia mineira era pautada na matriz portuguesa, que era caracterizada pelos ritos exteriores e pela pompa das festas. Era uma religiosidade preparada para atingir a alma através dos olhos, muito mais do que pelos ouvidos, ou seja, pelas reflexões dogmáticas. Na colônia, o ritual era superficial, epidérmico e emocional, dando ênfase à exterioridade e a intimidade dada aos santos de proteção. BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do Setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. 1994. Tese (Doutorado em História)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p. 28.

⁶⁰ RODRIGUES, Cláudia. A arte do “Bem Morrer” no Rio de Janeiro Setecentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, jan./jun. 2008, p. 255-272.

⁶¹ ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989, v. 1, p. 115-116.

⁶² O “Bem morrer” não era uma preocupação *apenas* de Minas Gerais. Um dos motivos que levavam a agregação em irmandades estava ligado intimamente a ter uma ajuda nos momentos finais da vida e, sobretudo, para ter um enterro digno. O auxílio cristão na hora da morte era um dos valores mais cultivados no Brasil colonial devido à herança Ibérica. RUSSEL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 223.

⁶³ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 59.

De acordo com Fritz Teixeira de Sales, durante o século XVIII as irmandades mineiras apresentavam o seguinte quadro socioeconômico:⁶⁴ os homens brancos de poder aquisitivo, no começo da colonização, se assentavam nas irmandades do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, São Miguel e Almas, Bom Jesus dos Passos e Almas Santas. Com o passar do tempo e com a mudança nos quadros econômicos, os brancos, que passaram a comerciantes ricos, donos de lavras e funcionários da coroa portuguesa, se assentavam nas Ordens Terceiras de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo. Já os negros, escravos de maioria africana, desde o início, se associavam à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e às dos santos negros, como São Benedito e Santa Ifigênia. Os crioulos e mulatos, que podiam ser forros ou escravos já nascidos no Brasil, se associavam à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, enquanto os pardos se reuniam sob a proteção de São Gonçalo Garcia.

Entretanto, cabe ressaltar que Sales nos apresenta apenas uma tendência, já que estudos apontam para a complexidade das associações leigas.⁶⁵ As Irmandades de brancos deixavam explícito em seu compromisso quais as pessoas poderiam se assentar como irmãos. Já nas destinadas aos negros cativos e aos livres de cor, não havia nenhuma barreira referente à etnia ou estrato social. No compromisso da Irmandade das Mercês de São José fica clara a posição da Irmandade: “[...] a mesa aceitará todas as pessoas de qualquer estado e condição, assim homens como mulheres, que por devoção o quiserem ser, os quais darão de entrada meia oitava de ouro e outro tanto de anual [...]”.⁶⁶

Se as Irmandades destinadas às camadas menos favorecidas da colônia deixavam em aberto a associação, as ditas irmandades das classes dirigentes deixavam claro seu posicionamento de restrição a algumas camadas e cores. Para alguns estudiosos, a presença de brancos em irmandades destinadas aos negros ou crioulos se liga a uma questão que vai além da devoção, a prática.⁶⁷

Entre os cargos administrativos da irmandade, era necessário haver um escrivão e um tesoureiro. Ambos os cargos necessitavam de pessoas que soubessem ler, escrever e

⁶⁴ SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963. (Coleção Estudos 1).

⁶⁵ Estudos apontam a complexidade das irmandades tanto pela presença de brancos em irmandades de negros quanto pela presença de etnias africanas distintas: BORGES, 2005, *op. cit.*; SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e identidade: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João del-Rei – Séculos XVIII e XIX*. [manuscrito], 2010.

⁶⁶ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos incorporada na sua Igreja, que elles edificarão, ornarão, e paramentarão, na Villa de San Jozé comarca do Rio das Mortes bispado de Marianna capitania de Minas Geraiz estado do Brazil instituido no anno de 1796. *Projeto Brasileira USP*, *op. cit.*

⁶⁷ Cf.: BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 81; SOUZA, 2010, *op. cit.* p. 26.

realizar contas. No período tratado por nossos estudos, a maioria dos negros não sabia ler, escrever ou fazer conta, sendo necessária a presença do branco. Analisaremos mais adiante a composição da mesa administrativa das Mercês, quando abordaremos melhor esse assunto.

Em um primeiro momento, as Irmandades se dividiam entre Santíssimo Sacramento, congregando brancos, e Nossa Senhora do Rosário, congregando negros. Com o passar dos anos e com as mudanças sociais que iam ocorrendo, como as alforrias e as miscigenações, outras irmandades surgiram para demarcar critérios de distinção social e sociabilidade entre semelhantes. Podemos afirmar que as Irmandades acabaram por utilizar critérios como cor e condição social vigente para se organizarem. Dessa forma, vejamos como era a vida associativa na Vila de São José.

2. A Dinâmica da Vida Associativa na Vila de São José

A Vila de São José del-Rei, encontrava-se inserida em um espaço economicamente ativo na primeira metade dos Oitocentos. Nos Setecentos, essa região, denominada Comarca do Rio das Mortes⁶⁸, era a passagem que ligava São Paulo às terras mineiras, pelo conhecido “Caminho Velho”. À sua beira, foram surgindo pequenos aglomerados de pessoas, o que facilitou o surgimento dos pequenos povoados e vilas, justamente para fornecer pouso e assistência para os viajantes.

São José estava em uma posição privilegiada, tornando-se, ao lado de São João del-Rei e outras, um espaço agropastoril e comercial, além da exploração aurífera. Quando o declínio do ouro se abateu sobre as Geraes, a região do Rio das Mortes pouco sofreu, justamente porque já estava acostumada com a agricultura e a pecuária, sem se esquecer do comércio, que proliferava em abundância na Vila de São João del-Rei. Segundo os historiadores Graça Filho e Fragoso, a região se consolidou como exportadora de gêneros

⁶⁸ Segundo Jorge Rodrigo da Cunha, “O nome da comarca é proveniente do Rio das Mortes, que corta a região. No começo do século XIX, essa comarca dividia-se em sete termos: as vilas de São João del-Rei, cabeça da comarca, São José, Barbacena, São Bento de Tamanduá, Campanha da Princesa, Baependi e São Carlos do Jacuí. Ao longo do século XIX, a comarca passou por várias alterações em sua configuração”. Para outras informações a respeito das alterações administrativas e jurídicas que se abateram sobre a comarca, ver primeiro capítulo de GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais*. São João del-Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume, 2002.

alimentícios tanto para a região mineira quanto para a corte, isso nos primeiros anos do século XIX.⁶⁹

Todo esse dinamismo da Comarca do Rio das Mortes era sentindo não apenas em sua economia, mas também em sua demografia, pois, entre os anos de 1776 e 1821, a população total cresceu 158% e o número de negros e mulatos aumentou de 1/5 para 1/3 da população.⁷⁰

A exploração aurífera não foi um dos pontos fortes da pequena Vila de São José, como afirmam Douglas Libby e Zephyr Frank,

embora as descobertas do ouro tivessem desempenhado papel essencial no povoamento inicial da Vila e certo nível de atividade mineradora se mantivesse ainda nas primeiras décadas do século XIX, a maior parte da região composta pela freguesia foi ocupada originalmente com base na agropecuária.⁷¹

A região era abastecedora de cidades como Rio de Janeiro, o que contribuiu para o seu desenvolvimento. São José, mesmo contribuindo com seus grãos e carne para o comércio ativo, acabou sendo ofuscada pela Vila de São João del-Rei, o que contribuiu para o seu declínio em meados do século XIX. Segundo Libby e Frank, o declínio da Vila não apaga seu passado ativo.

Os viajantes que passaram pela região apontaram tais características agropastoris, mas não notaram o quanto a atividade era importante. De acordo com Johann Emmanuel Pohl, São José se apresentava como uma região onde não existia a atividade comercial: “As atividades dos habitantes reduzem-se à criação de gado (bovino e suíno) e à cultura dos gêneros comuns dos campos e hortas, o que, logicamente, não produz comércio ativo”.⁷² Já os viajantes alemães, Spix e Martius, dão maior ênfase à beleza da igreja matriz do que outras questões do cotidiano da vila, mas não deixam de ressaltar a baixa produtividade de seus grãos.⁷³ Rugendas, por sua vez, apenas ressalta o passado de São José, fazendo referência à decadência que se abateu sobre a vila, com o fim das atividades

⁶⁹ Cf.: FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1990. GRAÇA FILHO, 2002, *op. cit.*

⁷⁰ FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras – Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 38-39.

⁷¹ LIBBY, Douglas Cole; FRANK, Zephyr. Voltando aos registros paroquiais de Minas colonial: etnicidade em São José do Rio das Mortes, 1780-1810. *Rev. Bras. Hist.* [online], 2009, v.29, n. 58, p. 383-415.

⁷² POHL, Johann Emanuel. *Viagem no Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976, p. 88.

⁷³ SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820. 3. Ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976, tomo 1, p. 172-173.

auríferas.⁷⁴ Na perspectiva econômica, a imagem que os viajantes trazem para nós é, de fato, desanimadora e um tanto equivocada ao que se refere à economia da região.

Entretanto, a ênfase que os alemães dão à beleza da Igreja da vila, quando relatam sobre o cotidiano de São José, demonstra para nós uma imensa preocupação da população local com as devoções. Como já explicitamos, as Igrejas matrizes eram o centro social dos pequenos aglomerados urbanos e também rurais. As pequenas capelas não nos deixam mentir. As festas, as procissões e as missas eram momentos sociais tanto quanto espirituais e reuniam em torno da Igreja as mais distintas camadas da sociedade.

Se no início do povoamento da região mineira, as irmandades se dividiam entre as do Santíssimo Sacramento, fabriqueira da matriz,⁷⁵ e a do Rosário, protetora dos negros, com o desenvolvimento econômico, o quadro social acabou ganhando feições de mudança, o que culminou na geração de outros núcleos associativos, sendo as construções materiais de seus templos seu ápice de maior pompa. Daniela dos Santos Souza, ao analisar a narrativa do viajante inglês John Luccock, supõe que a estratificação social se materializava na construção dos templos religiosos, além de existir uma provável competição entre as confrarias.⁷⁶ De certa forma, as construções e as celebrações eram uma forma de as irmandades demonstrarem representatividade no meio social. Russel-Wood afirma que uma das maiores prioridades das irmandades recém-formadas era construir seus templos para não dividir espaço nos altares laterais da matriz com outras confrarias.⁷⁷

Devemos lembrar que as construções dos pomposos templos ao estilo Barroco/Rococó não surgiram nos primeiros anos das vilas e povoados de Minas Gerais. Segundo Myriam Ribeiro, o território passou por etapas na construção da sua riqueza arquitetônica de ajuste com os estágios do assentamento dos novos homens que chegavam procurando começar uma nova vida.⁷⁸ Dessa forma, o ambiente religioso de Minas Gerais, durante os séculos XVIII e XIX, tinha como meio social o núcleo religioso formado, primeiramente, pelas capelas primitivas e, posteriormente, pelas ermidas erguidas por meio das irmandades formadas na capitania. Ainda de acordo com Caio Boschi, “as capelas

⁷⁴ RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 8.ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 31.

⁷⁵ As Irmandades do Santíssimo Sacramento são responsáveis pela construção e manutenção da igreja matriz, por isso também são chamadas de “fabriqueiras”.

⁷⁶ SOUZA, 2010, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ RUSSEL-WOOD, 2005, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na Arquitetura religiosa da Capitania de Minas Gerais. In: RESENDE; VILLATA, 2007, *op. cit.*, p. 366.

primitivas simbolizavam uma estabilidade e segurança frente a uma sociedade ainda embrionária”.⁷⁹

A Vila de São José del-Rei, por sua vez, contava com 11 irmandades, segundo Boschi, sendo elas: Irmandade de Santíssimo Sacramento (1710), Senhor dos Passos (1721), São Miguel e Almas (1724), Senhor Bom Jesus do Descendimento da Cruz (1730), Caridade dos Escravos de Nossa Senhora da Piedade (1747), São João Evangelista (1760), Nossa Senhora do Rosário (1773), Nossa Senhora das Mercês (1757), Nossa Senhora da Conceição (1787), São Francisco de Paula (1798), Nossa Senhora das Dores (1802) e São Francisco de Assis (1812).⁸⁰

As primeiras irmandades a surgirem na pequena vila foram justamente aquelas que congregavam pessoas de origem ou ascendência portuguesa, como nos apontam os compromissos da Irmandade de São Miguel e Almas. O compromisso de uma irmandade é fundamental para compreender sua dinâmica de funcionamento, pois traz a estrutura administrativa, os cargos, as taxas para pagamento e as regras para as eleições do juiz, tesoureiro, procurador, escrivão, além dos outros irmãos de mesa, que ficavam a cargo da realização das festas dos santos padroeiros.

Segundo o capítulo III do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas, não poderiam ser aceitos membros que tivessem a fama de *Cristão Novo* ou que pertencesse a outra *infecta nação* ou possuísse costumes que não seguissem os dogmas cristãos.⁸¹ Infelizmente, não encontramos os compromissos de outras irmandades de brancos para São José. Na Vila de São João del-Rei, para se tornar membro da Irmandade do Senhor dos Passos, era necessário possuir alguns pré-requisitos:

Os irmãos que se receberem hão [sic] de ser sem nenhum escrúpulo limpos de geração, ou sejam nobres ou oficiais, e dos que não forem nobres não sejam menos a sua espera que oficiais e assim não terão um e outros raça de Judeu, Mouro, Mulato ou de novo convertido de alguma infecta nação. Sejam também livres de infâmia ou por sentença ou pela opinião comum o mesmo se entenderá das mulheres.⁸²

Outro elemento que aparece frequentemente nos compromissos relaciona-se às atitudes de seus membros. Caso algum membro se portasse de maneira indesejada, poderia ser expulso da irmandade. Aqueles que possuíssem fama de perversos ou que cultivassem

⁷⁹ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 224.

⁸¹ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas de São José del-Rei – 1727.

⁸² APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos de São João del-Rei – 1796.

algum “mau costume” também não eram aceitos. No compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de São José, no capítulo XIV, fica claro como a mesa administrativa se comportaria:

A mesa desta irmandade terá o maior cuidado e vigilância para que nesta Santa União se não aceitem por irmãos pessoas de péssimos costumes, e que sejam sempre de bom procedimento que não sirvão [sic] de desdouro à irmandade, principalmente que não sejam orgulhosos, emedadores [sic], e usem de superstições, furtos e bebidas com que percam o juízo, os quais não serão admitidos e se, depois de aceitos, incorrerem em algum desses defeitos, sendo repreendidos pela mesa primeira e segunda vez, e não se absterem de semelhantes erros e vícios, serão logo expulsos da irmandade, o que também praticarão com as irmãs, que além do sobredito, não sejam honestas e vivam depravadamente, do que faram [sic] termo nos livros, que houver para este efeito, pondo conta no termo que assinar de entrada.⁸³

Cabe lembrar que os Compromissos eram encaminhados para serem aprovados pelo Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens. Dessa forma, a irmandade só passava a ter oficialidade após a aprovação de seu estatuto. Uma Provisão Régia, datada de 8 de março de 1765, notificava que, mesmo tendo sido aprovados por autoridades diocesanas, os compromissos teriam que passar pelo crivo do Tribunal da Mesa de Consciência e Ordens, órgão responsável, no período, pelas questões religiosas.⁸⁴ Todas as irmandades, independente de sua devoção ou lugar social, tiveram que remeter seus compromissos para serem analisados.

O Compromisso era redigido por pessoas letradas e com conhecimento de causa, pois a redação seguia uma padronização de acordo com o beneplácito eclesiástico. Dessa forma, os capelães eram aqueles escolhidos. Cabe lembrar que os compromissos transmitiam os desejos dos confrades, traduzidos em letras pelos padres. Pelos dois trechos que exemplificamos, ficam claros os objetivos de cada confraria.

No caso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, o compromisso data de 1796 e não foi aprovado pela Mesa de Consciência e Ordens. O documento não se encontra no arquivo paroquial de São João del-Rei, mas faz parte de uma coleção particular e foi digitalizado pelo projeto *Brasiliana* da USP.⁸⁵

⁸³ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de São José – 1811.

⁸⁴ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 116-118.

⁸⁵ Cf.: *Projeto Brasiliana USP, op. cit.*

No referido estatuto, encontramos as regras que regiam a irmandade. Sua capa é composta por um desenho a bico de pena (Imag. 3), que é atribuído a Manoel Victor de Jesus, pintor do forro da nave e da capela-mor da dita confraria,⁸⁶ e possui 20 capítulos.



Imag.3: Nossa Senhora das Mercês. Desenho a bico de pena. Capa do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José. 1796. Coleção Brasileira USP. Manoel Victor de Jesus (atribuição).

As irmandades de negros e mestiços contavam com um diferencial das de brancos. Podemos exemplificar, utilizando ainda o compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos de São João del-Rei, do Rosário de São José, São Miguel e Almas de São José e Mercês dos Pretos Crioulos de São José.

Raramente aparecia nos estatutos um número para a associação de irmãos. Na maioria dos casos, o que aparecia relatado era referente a questões étnicas, como no caso de São Miguel e Almas e Senhor dos Passos. Essa questão de limitar o número de irmãos aparece nitidamente no estatuto dos Passos:

Posto que haja algumas razões para que não se ponha limite ao número de irmãos de qualquer irmandade, contudo, por se entender que será melhor servida esta irmandade dos Santos Passos, pois a taxa da quantidade dos

⁸⁶SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *1828-2008 – Manoel Victor de Jesus – 180 anos de morte*. Panfleto promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes. 2008.

irmãos a faz mais aflimável [sic] ordenamos que o número de irmãos dela atualmente não passe de quatrocentos com os quais será bem servida.⁸⁷

Já o discurso na Irmandade do Rosário dos homens pretos de São José é outro:

He [sic] muito conveniente ao serviço de Deos[sic] e de Nossa Senhora, e ao bemdas almas dos fieis, que nesta irmandade se aceite por irmãos todas as pessoas, que, por sua devoção, quiserem servir a nossa senhora, tanto eclesiásticos, como seculares, homens e mulheres, brancos, pardos e pretos, assim escravos como forros, sem determinar número certo de irmãos.⁸⁸

O discurso se mantém da mesma forma na Irmandade das Mercês dos pretos crioulos:

A conservação, e o bem desta irmandade, está, em que ela tenha grande número de irmãos para o serviço de Deos [sic] e de Nossa Santíssima mãe espiritual, para o que a mesa aceitará todas as pessoas de qualquer estado e condição, assim homens como mulheres, que por sua devoção o quiserem ser, [...].⁸⁹

Uma explicação para essa diferenciação encontra-se no fundo social. Mesmo que as Irmandades deixassem claro o número de irmãos ou o desejo de congregar em si qualquer pessoa que tivesse o santo devocional como padroeiro, ficava clara a distinção social nos nomes das confrarias. A irmandade das Mercês tinha como foco agregar a população “preta crioula”, a do Rosário focava-se nos “homens pretos” e a dos Passos de São João del-Rei deixava claras suas demarcações, restringindo o número de irmãos, sem mencionar nos mecanismos de aceite, que levava em consideração, a ascendência branca de seus confrades.

Porém, as irmandades de negros necessitavam possuir homens letrados e com posses. Para tal, aceitavam para os cargos de tesoureiro e escrivão homens brancos. Sendo assim, as irmandades de pretos e crioulos não restringiam a entrada em seu quadro de irmãos. Por sua vez, as irmandades de brancos não viam com bons olhos a mistura e desejavam continuar apenas agregando seus iguais. Foi assim que muitos brancos de

⁸⁷ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos de São João del-Rei – 1796.

⁸⁸ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de São José – 1811.

⁸⁹ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos incorporada na sua Igreja, que elles edificarão, ornarão, e paramentarão, na Villa de San Jozé comarca do Rio das Mortes bispado de Marianna capitania de Minas Geraiz estado do Brazil instituido no anno de 1796. *Projeto Brasileira USP, op. cit.*

fortuna acabaram se associando às irmandades de pretos e crioulos, seja por devoção, *status* social ou apenas para controle de seus escravos e servos.

A Irmandade de São João Evangelista de São José, por sua vez, deixa claro, em seu compromisso, que “todas as pessoas, pardos ou brancos”⁹⁰ poderiam se tornar irmãos. De acordo com Larissa Viana,⁹¹ apenas em meados do século XVIII é que surgiram os oragos referentes aos pardos. Algumas devoções se ligam aos pardos, como São Gonçalo Garcia e São João Evangelista. Essas devoções e restrições deixavam bem delimitados os lugares sociais ocupados.

Digo lugares sociais ocupados e demarcados porque dentro dessas associações cresciam os laços de sociabilidade. De acordo com Anderson Oliveira, a devoção era um mecanismo de diferenciação do grupo perante os demais segmentos da sociedade, garantindo, assim, um lugar dentro do espaço de representação.⁹²

Todos que desejavam se agregar a uma Irmandade realizavam o pagamento de entrada. A quantia era estipulada também no compromisso. Na grande maioria, o valor era de uma oitava de ouro e mais meia por anual. No caso da irmandade de São Miguel e Almas de São José, a “joia de entrada” era de duas oitavas de ouro e a cada ano deveriam ser pagas oitava e meia.⁹³

O mesmo acontecia com a Irmandade do Rosário, Mercês ou São João Evangelista, porém com valores inferiores. Essas irmandades, que agregavam as camadas intermediárias e baixas da hierarquia social mineira, aceitavam como pagamento de entrada apenas uma oitava de ouro, sendo o anual de meia oitava.

O pagamento era diferenciado no caso daqueles que desejavam se tornar “irmãos remidos”. O irmão remido era aquele que ficava isento de ocupar cargos e pagar anuais. Para isso, o irmão deveria dar de entrada dez oitavas de ouro. O mesmo acontecia para aqueles que, estando na hora da morte, quisessem se tornar irmão de alguma irmandade.⁹⁴

Da mesma forma como aconteceu em São João del-Rei, como nos fala Daniela dos Santos Souza, podemos notar que a vida associativa em São José foi um reflexo social do

⁹⁰ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade de São João Evangelista de São José – 1813.

⁹¹ VIANA, 2007, *op. cit.*, p. 111.

⁹² OLIVEIRA, 2008, *op. cit.*

⁹³ APNSP-SJDR –Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas de São José del-Rei – 1727.

⁹⁴ Esse valor referente ao remido aparece no capítulo VII do compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de São José. O referente capítulo aparece riscado. “*Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos erecta na capela da mesma senhora na Villa de São José, Comarca do Rio das Mortes Bispado de Marianna instituído no anno de MDCCXCV*”. Cap. VII, p.10. APNSP-SJDR. Interessante ressaltar porque o pintor Manoel Victor tornou-se irmão remido da dita irmandade em 1812, juntamente com seu escravo Gregório José da Paixão. *Entrada de Irmão da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, 1812. L Nº: 06, CAIXA Nº: 01. APNSP-SJDR.

modelo estamental, pois as irmandades mantiveram distinções em seu quadro de membros, valorizando as hierarquias e diferenças sociais.⁹⁵ Se no começo o quadro social ainda se restringia a brancos e pretos, com o passar dos anos e com a dinâmica econômica, a miscigenação levou a mudanças nesses quadros, pois surgiram camadas intermediárias, suscitando, o surgimento de novos grupos sociais que se reuniam em torno de uma devoção distinta.

E com novos grupos sociais disputando atenções, o “mecenasato sacro” pode ser visto também como um modo de distinção entre os grupos.

3. O Mecenasato Sacro em Minas Gerais.

As irmandades foram às maiores patrocinadoras da arte no Brasil colonial. Na verdade, o mundo colonial luso-brasileiro era pautado pelas obras de cunho religioso, mesmo aquelas realizadas pela câmara municipal e por particulares. Em Tiradentes, temos exemplos claros dessa influência na construção civil, como o seu chafariz, que abriga uma imagem de São José de



Imag.4: Chafariz de São José de Botas. Tiradentes, c. 1749.

Botas, erguido em 1749 (Imag.4). O chafariz é bastante semelhante à arquitetura dos frontões das igrejas do período barroco-rococó da região do Rio das Mortes. Através desses vestígios podemos notar como a religiosidade era algo muito arraigado na alma da população colonial e nos artistas, que deixavam transparecer isso em suas obras civis.

De acordo Maria Elisa Ribeiro Delfim, os camarários pertencentes a São João del-Rei detinham obrigações religiosas, bem como a Câmara detinha obrigação em celebrar festas de cunho religioso.⁹⁶ Era a câmara a responsável pela realização da festa do *Corpo de Deus – Corpus Christi*,⁹⁷ desde sua organização até o provimento financeiro. As manifestações religiosas se pautavam na visibilidade e na ostentação de insígnias em

⁹⁵ SOUZA, 2010, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁶ DELFIM, Maria Elisa Ribeiro. *Viva a Independência do Brasil! A atuação da elite política sanjoanense no processo de independência*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de São João del-Rei, 2011.

⁹⁷ Para maiores detalhes sobre a festa, ver: SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O corpo de Deus na América*. São Paulo: Annablume, 2005.

diversas festividades, sem se esquecer da suntuosidade, uma vez que os membros da câmara eram obrigados a usarem seus adereços e faixas para serem identificados.⁹⁸ Durante o *Corpus Christi*, a imagem de São Jorge era colocada montada a cavalo e desfilava pelas ruas da cidade. O mundo religioso se fundia com a esfera do Estado, que, por sua vez, transparecia nos monumentos civis. Segundo Júnia Ferreira Furtado:

Em primeiro lugar, desfilar perante o conjunto de moradores de um lugar era forma segura de introjetar valores, de construir e reforçar relações que ocorriam cotidianamente e que precisavam ser constantemente valorizadas e rememoradas. Assim, a procissão servia como um espelho da própria sociedade onde ela acontecia. Mas para que ela pudesse ter um sentido, não era possível que todos dela participassem, seu sentido normatizador dependia da existência de um público, de uma audiência que apreendesse os valores que ela procurava expressar.⁹⁹

Dessa forma, podemos afirmar que o mundo colonial se pautava na visibilidade e nas diversas representações para demonstração de poder, prestígio e demarcação das hierarquias sociais. Essa demarcação social ficava mais visível nas procissões realizadas pelas Irmandades.¹⁰⁰ Cabe lembrar que a hierarquia social foi baseada na hierarquia celeste, onde cada ser ocupa um lugar no organismo celestial e detém uma função indispensável apesar de as funções não terem o mesmo grau de importância.¹⁰¹

Essa hierarquização foi herdada das sociedades de *Antigo Regime*, que se pautavam na tentativa de se adaptarem às mudanças sociais e econômicas sem se esquecerem da tradição nobiliárquica. A tradição, que nas Minas coloniais podia estar relacionada à sua ascendência, e a nobreza, provinda de cargos públicos, foram elementos diferenciadores em uma sociedade que era – e é – etnicamente múltipla. Adaptando essa visão para as vilas coloniais mineiras, as Irmandades passaram a ser um organismo religioso e social de diferenciação, e um dos critérios para a participação nessas organizações eram justamente as noções étnicas, como já explicitamos.¹⁰²

⁹⁸ DELFIM, 2011, *op.cit.*, p.35.

⁹⁹ FURTADO, Júnia Ferreira. Desfilar: a procissão barroca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 17, n. 33, p. 251-279, 1997, p. 5.

¹⁰⁰ SOARES, Mariza de Carvalho. Devotos da Cor: Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro - século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 135.

¹⁰¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes., FRANCO, Renato. *Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n 17, pp. 193-215.

¹⁰² Idem, p. 8.

Os lugares demarcados para cada irmandade das vilas nas procissões da Semana Santa demonstram os lugares sociais balizados nessa sociedade mineira tão delineada pelos valores do Antigo Regime. Caio Boschi afirma que

[...] em uma sociedade escravista como a presente, a disputa em torno da precedência nas procissões e nas solenidades públicas assumia papel de especial relevância no que respeita, particularmente, ao prestígio social e à preservação de privilégios. Afinal, não se pode esquecer que, apesar de facultar e favorecer a participação de todos os segmentos sociais, as procissões mantinham acesa e configurada a hierarquização inerente à ordem escravocrata.¹⁰³

A questão hierárquica não era algo externo às Irmandades. Ao contrário. Mariza Soares afirma que elas eram demarcadas internamente¹⁰⁴. Apesar de a historiadora afirmar isso para o Rio de Janeiro, em Minas Gerais, essa questão também fica clara quando analisamos os compromissos das irmandades. A hierarquia é explícita, sobretudo quando se refere aos enterramentos. Cada cargo detinha um lugar especial a ocupar pós-morte. Em vida, esses lugares também eram privilegiados, mas não para estarem perto do transcendente, mas para demonstrarem carnalmente um lugar especial.

Ao se associarem, os negros cativos e os livres de cor ganhavam notabilidade, justamente porque, como afirma Campos,¹⁰⁵ quando unidos passavam a ter recursos financeiros e se transformavam na “força cultural ‘irmandade’”, assumindo, assim, um lugar dentro dessa sociedade mineira hierarquizada. As disputas entre as irmandades não se fixavam apenas na visualidade das festas e nos lugares ocupados nas procissões, como demonstramos, mas, sobretudo, nas construções dos templos e em suas ornamentações. Foi nesse meio de disputas que o mecenato das irmandades floresceu e ganhou força, justamente porque conseguia integrar representatividade e visibilidade na materialidade dos templos. As construções e as ornamentações faziam parte da fé dedicada a uma devoção, mas não fugia aos preceitos sociais em que estavam inseridos.

A pequena capela dos pretos crioulos de Nossa Senhora das Mercês foi erguida em meados do século XVIII e contou com os anuais e com as doações dos irmãos da mesa administrativa e os de devoção. A construção de suas próprias igrejas para a celebração de seus ritos e os encontros de seus irmãos era o anseio básico dessas irmandades, que esbarra

¹⁰³ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁴ SOARES, 2000, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato e estilo Rococó na época barroca: A capela do Rosário dos Pretos de Vila Rica. *Cronos*, Pedro Leopoldo, v. 4, p. 37-45, 2001, p. 5.

novamente na questão do *status* perante a sociedade.¹⁰⁶ Para tal, era preciso que a irmandade reunisse em seus cofres as somas necessárias para a realização do projeto: da compra do terreno à ornamentação final de seus templos. Muitas vezes, as irmandades não conseguiam arrecadar as somas e deixavam as construções inacabadas.

Foi nesse contexto que proliferaram os artistas dentro do que era o canteiro de obras. A partir do momento em que a Irmandade conseguia a licença para a construção de sua igreja, era posta em praça pública a “arrematação”, quando aparecia a figura do mestre-de-obras, ou seja, a pessoa que ficava oficialmente responsável pela construção. Eram realizadas “arrematações separadas” para cada etapa da edificação. As obras se iniciavam primeiramente pela alvenaria e cantaria, seguida das obras dos pedreiros, canteiros, marcenaria, serralheria, talha, pintura e escultura.¹⁰⁷

Dessa forma, podemos afirmar que os canteiros de obras das igrejas integravam inúmeras pessoas, desde os renomados mestres-de-obras aos mais simples aprendizes e obreiros (serventes). Os trabalhos dos pintores e dos entalhadores se misturavam nesse interior de pedra e tinta. Existia, desde 1572, em Portugal, um regimento dos ofícios, que dividia as categorias profissionais entre mecânicas e liberais. Na colônia, não vamos encontrar essa diferenciação tão nítida. Muitas vezes, um pintor era também realizador de riscos de frontispícios e encarnador, como acontece com Manoel Victor de Jesus. A linha entre ser liberal e mecânico era tênue na colônia brasileira. Segundo Miriam Ribeiro:

A situação dos entalhadores, categoria à qual ainda estavam ligados no Brasil setecentista os escultores e os imaginários, assim como a dos pintores, responsáveis pela figura figurativa ou ornamental dos edifícios religiosos e civis é bem mais complicada de se estabelecer. O fato de no século XVIII não serem mais obrigados a exames de habilitação ou licenças da Câmara para o exercício profissional, pode ser tomado como indício de sua assimilação a uma classe diferente de profissionais, ligados às chamadas ‘artes liberais’ que desde o século XVII já incluíam em Portugal a poesia, o direito e a pintura, equiparados às setes artes da tradição medieval. Contudo, apesar do reconhecimento de serem as artes que exerciam ‘liberais por natureza’, os entalhadores e escultores ainda estavam sob diversos aspectos ligados às tradições corporativistas, notadamente no tocante ao sistema de aprendizagem a sua integração na sociedade através de associações de classe específicas.¹⁰⁸

Dessa forma, podemos notar que a arte estava presente na colônia, mesmo não em sua forma organizada como ocorria em Portugal e na Itália, onde proliferavam associações

¹⁰⁶ OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 174.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 177.

e academias de ensino. No Brasil colonial, na ausência desse ensino sistematizado, o que existia era a atuação de um mestre. Adalgisa Arantes Campos aponta que Manoel da Costa Ataíde era desenhista, ilustrador, dourador, encarnador de imagens e professor, e que sofreu influências do pintor João Batista de Figueiredo, que realizou obras em Santa Rita Durão. No Brasil, o que ocorria era a transferência de um conhecimento técnico, veiculado pelo mestre em sua própria casa. De acordo com Olinto Rodrigues dos Santos Filho, Manoel Victor de Jesus, pintor do forro em perspectiva da nave e dos caixotões da capela-mor das Mercês, era também “professor de pintura”, cargo que dividia com o de alferes¹⁰⁹. Os aprendizes e os cativos ficavam sob a guarda do pintor-professor, que lhes ensinava o ofício das tintas.¹¹⁰

Isso posto, vejamos o surgimento do culto das Mercês, o seu quadro de membros em São José e sua dinâmica de funcionamento. Ao analisarmos os comitentes, podemos supor sobre o esquema iconográfico escolhido e discutido com o pintor Manoel Victor de Jesus.

Capítulo II

A Mercês Crioula

Senhora Santíssima das Mercês, Redentora dos cativos: Quando nos momentos difíceis os cristãos sofriam sob o jugo político e religioso de povos inimigos da mensagem salvadora do Evangelho, Tu te comoveste com a aflição dos que professavam a fé em Jesus Cristo e ouviste o grito dos cativos que perdiam a liberdade por causa da sua fé. Cheia de misericórdia, desceste e inspiraste, na terra, no coração de Pedro Nolasco e na consciência dos povos o espírito libertador de Deus, para restituir aos cativos a liberdade, e a todos os homens a Redenção. Vê, de novo, Mãe das Mercês: nosso mundo padece, hoje, de terríveis situações de perseguição e cativo. Derruba, pois, os muros que isolam as pessoas, quebra as cadeias dos oprimidos, liberta os corações aprisionados, alivia os espíritos sufocados, redime os homens de suas maldades, e concede a todos a verdadeira liberdade. Amém.¹¹¹

¹⁰⁹ SANTOS FILHO, Olinto dos. *Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó*. Revista Barroco, Belo Horizonte:UFMG, n.12, 1986.

¹¹⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: _____ *Manoel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.79.

¹¹¹ Novena de Nossa Senhora das Mercês – oração inicial do sétimo dia. Disponível em: <http://www.paroquias.org/oracoes/?o=103>, Acesso em em 02/02/12.

1. A Virgem Generala

A Espanha Medieval sempre contou com seu misticismo católico para prover forças aos seus para lutarem contra um inimigo comum. Como exemplo, podemos citar Nossa Senhora do Pilar, que teria aparecido para o apóstolo São Tiago durante sua peregrinação pela Ibéria. Além da Virgem, o próprio São Tiago se transformou em peregrino e cavaleiro em terras hispânicas, sendo posteriormente “convertido” a São Tiago mata-índios na América espanhola. Em meio a diversas querelas que assolavam a península, o labor cristão se fazia presente dando ênfase a seus santos heróis.

Conta a hagiografia da Virgem Generala que, no ano de 1218, a península ibérica “gemia” pelo medo provindo das invasões mouriscas. Os Mouros, além de atacarem parte da Ibéria, ainda realizavam invasões às praias da França e Itália, assaltando embarcações e transformando homens, mulheres e crianças em cativos. Esses cativos só eram libertados se convertessem à fé Islâmica.¹¹²

Dessa forma, durante o século XIII, *cativos* eram aqueles que caíam em prisão de homens de outra crença,¹¹³ ganhando nitidamente uma conotação religiosa. Nessas guerras que assolavam a Europa Medieval, era complexo distinguir inimigos políticos de inimigos religiosos.

Envolvidos por toda uma aura cristã de medo, fé e também coragem, três homens “foram tocados pela Virgem”. Conta a hagiografia que Pedro Nolasco, Jaime I de Aragão e Raimundo da Penaforte certa noite sonharam com a Virgem Maria, que lhes disse: “Deus quer que estabeleçam uma ordem religiosa para o resgate dos cativos”.¹¹⁴

Esses três homens eram de origens distintas: Pedro Nolasco era de origem francesa, fidalgo, militar e comerciante, que há tempos já se dedicava ao pagamento, em peso de ouro, dos cristãos presos pelos mouros. Raimundo da Penaforte era padre e confessor de Pedro, sendo um dos mais destacados teólogos do período. Jaime I de Aragão, também conhecido como o “*Conquistador*”, foi monarca de Aragão, conde de Barcelona, príncipe da Catalunha e senhor de Montpellier, além de outros títulos monárquicos.

Assim, criaram uma Ordem Militar e Religiosa com a finalidade de realizar a misericórdia e libertar o maior número de cristãos do julgo mourisco. A ordem ficou

¹¹² Disponível em: <<http://www.ocapuchinho.com.br/historiaNSRAMERCES.php>>. Acesso em: 2 fev. 2012.

¹¹³ Disponível em: <www.mercenarios.org.br>. Acesso em: 04/03/2011.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.ocapuchinho.com.br/historiaNSRAMERCES.php>>. Acesso em: 2 fev. 2012.

conhecida como *Ordem Real e Militar de Nossa Senhora das Mercês para o Resgate dos Cativos*, sendo também conhecida como Ordem dos Mercedários.

Há uma segunda versão para a criação da Ordem Mercedária. Segundo Frei Fernando Henrique, a Ordem não foi fundada por Raimundo da Penaforte e Jaime I de Aragão. A ordem foi fundada *apenas* por Pedro Nolasco, que era de origem espanhola e contou com a ajuda do Bispo de Barcelona, Berenguer de Palou, que doou o símbolo da catedral de Barcelona para os Mercedários. Jaime I, Rei de Aragão, por sua vez, doou seu escudo para que a Ordem tivesse livre passagem sobre suas terras. Da união do escudo do rei de Aragão e a Cruz de Barcelona, os Mercedários forjaram seu próprio escudo. Ainda de acordo com Frei Fernando Henrique, uma ordem fundada por um leigo teria menos valor. Por isso, durante a Idade Média, foram agregados os nomes do Bispo e do Rei, que teriam apenas ajudado na consolidação da Ordem, e não a fundado.¹¹⁵

Os membros dessa ordem faziam votos de pobreza, obediência e castidade, além da promessa de se tornarem escravos para salvar os prisioneiros. Após aprovação papal, espalhou-se por toda a Europa, não tardando a chegar a Portugal.

Com a descoberta da América em 1492, os Mercedários logo quiseram expandir suas ações, nesse caso, atuando no campo da evangelização. Os primeiros mercedários que chegaram ao Brasil vieram de Quito, no Peru, no ano de 1639, com Pedro Teixeira, e se estabeleceram em Belém do Pará. Cabe ressaltar que essa Ordem chegou ao Brasil no período conhecido por “União Ibérica”.¹¹⁶

Nossa Senhora das Mercês é padroeira de várias localidades, tanto na Espanha quanto na América, sendo elas Barcelona, Jerez de La Fronteira, São Francisco de Quito, Tucumán, São João de Pasto e Puebla de Soto. Alguns países da América do Sul a têm como padroeira, como é o caso da Argentina, República Dominicana, Bolívia, Chile, Equador, Peru, Panamá, entre outros.

É denominada de “Virgem Generala” por ser protetora do exército argentino e das forças armadas do Peru e do Equador. Além disso, também é protetora das prisões na Espanha. A veneração a Nossa Senhora das Mercês é muito popular na parte hispânica da América.

No Brasil, o culto a Nossa Senhora das Mercês acabou se estabelecendo por intermédio dos Frades da Congregação da Santíssima Trindade e Redenção dos Cativos. Segundo Beatriz Coelho:

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.cademeusanto.com.br/sao_pedro_nolasco.htm>. Acesso em: 30/07/ 2012.

¹¹⁶ Disponível em: <www.mercedarios.org.br>. Acesso em: 21/07/2011.

No litoral brasileiro o culto foi muito prestigiado pelos negros cativos e militares, não se pode deixar de mencionar o caráter assistencialista desta congregação, mormente na fundação e manutenção de Misericórdias, como ocorreu, aliás, com as confrarias de Santana.¹¹⁷

De acordo com Augusto de Lima Júnior, foi na capitania de Minas Gerais que mais floresceram as confrarias de Nossa Senhora das Mercês. Afirma também que no Brasil eram os negros cativos que participavam dessa confraria justamente porque lhes dava a esperança de alcançar a liberdade.¹¹⁸ Entretanto, não devemos generalizar essas afirmações para toda a Minas Gerais, visto que nossa pesquisa aponta outro perfil para os membros da Irmandade das Mercês em São José del-Rei.



Imag.5: Retábulo da irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Prados, MG. c. XVIII.

As primeiras associações em Minas surgiram no século XVIII na Paróquia de Antônio Dias de Ouro Preto (1740). No final do século, quase todas as vilas possuíam ou uma igreja com um retábulo dedicado à Senhora das Mercês, ou uma pequena capela para congregar os devotos (Imag.5).¹¹⁹

¹¹⁷ COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 78.

¹¹⁸ LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Ed. da PUC Minas, 2008, p.118.

¹¹⁹ COELHO, 2005, *op. cit.*, p. 78.

Nas palavras de Lima Júnior transparece um simbolismo referente ao *status* da Virgem das Mercês com a situação dos negros cativos em Minas Gerais. Além de fazer essa associação, afirma que:

Ao mesmo tempo em que os negros se dedicavam a Senhora das Mercês para obterem as liberdades nesta vida, os brancos e os mulatos que já possuíam liberdade física se juntavam a esse culto, fazendo da padroeira de libertação dos cativos a medianeira para o resgate das almas do purgatório, elas também cativas de sofrimento.¹²⁰

Dessa forma, lembrando o compromisso da irmandade, todos aqueles que por devoção quisessem se tornar membros da ordem eram bem-vindos, existindo, porém, uma maioria que demarcava seu lugar social e cultural dentro da Irmandade. Sendo assim, cabe-nos averiguar quem eram esses homens e mulheres que se congregavam às Mercês.

2. Entre Libertos e Cativos, os Servos

Aos 19 dias do mês de maio, Ana Joaquina dos Santos faleceu. Moradora no beco da chácara, na Vila de São José, a esposa de Manoel Francisco de Paula expirara repentinamente em um desastre, deixando para trás marido e quatro filhos pequenos. Ana era irmã da irmandade de Nossa Senhora das Mercês, entrando para a mesma no ano de 1820. Foi Juíza do Ramallete de Nossa Senhora e, quando faleceu, teve seu corpo amortalhado em hábito branco e encomendado pelo padre Manoel Martins Coimbra, que também era credor da família. Seu corpo foi acompanhado por dois sacerdotes, sacristãos e cruz da fábrica. E, assim, com toda a pompa fúnebre da confraria, foi sepultada dentro da capela.¹²¹

Ao falecer, Ana deixou alguns bens que serviriam para suas filhas, Felicidade, Ana e Francisca, cada uma com oito, dez e doze anos, respectivamente. Vestidos e chapéus foram arrolados aos montes. Bom para as meninas. Para o pequeno José, de seis anos, nada muito explícito: apenas alguns animais, como novilhos, cavalos e porcos. Especulações à parte, o inventário foi realizado pelo marido de Ana, que justificava a dívida com o padre Manoel Martins Coimbra: sete mil réis pela encomendação da alma de sua mulher.

¹²⁰ *Idem*, p.118.

¹²¹ Inventário de Ana Joaquina dos Santos – Cx 287 – IPHAN- SJDR. Livro de óbitos da Vila de São José. Livro 82. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. Livro de Entrada de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de São José. Livro 6. Arquivo Eclesiástico de Nossa Senhora do Pilar.

São José já não era uma Vila em que abundavam serviços e modos de vida, já explicitados aqui pelos viajantes, mas Manoel Francisco de Paula deixa isso claro em seu pedido de venda da casa de morada da família para que pudesse se mudar para a princesa do oeste, São João del-Rei, com a finalidade de oferecer o melhor para os pequenos:

Aos quais tem tratado com todo amor e caridade, dando-lhes educação de pai, trabalhando para os sustentar, sendo certo que nesta vila são mui dificuldades os meios de subsistência mormonte[sic] aos desvalidos como suplicante, vivendo como vive subjugado com oprezo de família membros estes que têm movido ao suplente mudar-se para a vila de São João del-Rei persuadido de que melhor poderá subsistir e os – seus filhos, a onde já tem tratado e apreçado outra moradas de casas suficientes para sua residência, e como para este fim necessita o suplente vender aquelas casas em comum para com seu produto pagar as outras já tratadas ficando assim removidas as legítimas tanto do suplicante como de seus filhos sem que toda via fiquem estes prejudicados, por isso requer a vossa senhoria que à vista do expedido se digne em interpor sua autoridade autorizando ao suplicante como pai tutor dos órfãos dos seus filhos para que possa fazer venda das referidas casas para o fim indicado ao que se obriga o suplicante e de fato obrigado é, na qualidade do cargo que exerce portanto.¹²²

No inventário de Ana e em seu assento de óbito não foi encontrada nenhuma referência à sua cor ou se, um dia, fora escrava. Nos assentos de entrada e de óbitos da irmandade das Mercês, aparecia claramente a condição do irmão entrante. No caso de Ana, nada nos aponta para uma crioula forra ou serva de algum senhor da região.

A partir da análise dos livros de Entrada de irmãos da Irmandade das Mercês, arrolamos 351 nomes entre os anos de 1788 até 1840. Infelizmente, a leitura dessa documentação não nos apontou a condição dos irmãos entrantes, pois a grande maioria não estava identificada. Pensamos que para a Irmandade das Mercês dos Pretos Crioulos, a identificação como crioulo, pardo ou branco não era tão importante se comparada às outras informações. Outro ponto importante para pensarmos essa ausência se liga a própria irmandade, que de modo diferente das irmandades de brancos, não estava preocupada com a cor ou posição social de seus membros. Para as irmandades de negros, crioulos e pobres, a cor era o menor das preocupações, o que era importante era ter um número razoável de pessoas com os pagamentos em dia para a manutenção das mesmas.

Entretanto, esse dado era de suma importância para nosso trabalho, por isso alargamos um pouco as datações para utilizarmos o livro de Óbitos, no qual aparece mais claramente a condição dos entrantes. Através da análise dos assentos de óbitos arrolamos

¹²² Inventário de Ana Joaquina dos Santos – IPHAN São João del-Rei – Cx: 287.

178 entre os anos de 1812 e 1832. A maioria dos membros era composta de crioulos forros:

Tabela 1: Membros da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês por condição e designação de cor – Entrada de irmãos (1788-1840)

	Escravo	Forro	Servo	Não Identificado	Total
Crioulo	1	7	2	2	12
Pardo	0	0	0	5	5
Não Identificado	35	0	22	277	334
Total	36	7	24	284	351

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, livro de entrada de irmãos.

Tabela 2: Membros da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês por condição e designação de cor – Livro de óbitos (1812-1832)

	Escravo	Forro	Quartado	Sem inf.	Total
Crioulo	14	60	3	14	91
Pardo	0	3	0	2	5
Cabra	1	2	0	1	4
Africano	1	2	0	1	4
Sem inf.	4	2	0	68	74
Total	20	69	3	86	178

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, Registro de óbitos.

Já no livro de entrada de irmãos, notamos a presença de uma denominação um pouco incomum para o final do século XVIII e início do XIX em documentos brasileiros: o termo *servo*. Comumente utilizado em expressões ligadas à religiosidade, denominando os irmãos como “servos de Deus”, na documentação dos entrantes das Mercês não encontramos o termo com essa denotação:

Aos oito dias do mês de fevereiro de 1817 assentou-se por irmão desta irmandade Maria Martins Fontes, moradora em Mato Dentro **serva** de Maria Martins Fontes e sujeitou-se [sic] às leis do nosso compromisso e para constar mandou fazer este termo que assinou a rogo com o escrivão da irmandade **Manoel Martins Rangel**.¹²³

Pensamos, em um primeiro momento, em um eufemismo do escrivão da irmandade para não designar seus entrantes como escravos. Entretanto, não satisfeitos, buscamos na irmandade preta do Rosário algo semelhante. E encontramos:

¹²³ Livro de entrada de irmãos da irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José. Livro de 1812-1829. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Grifo nosso.

Aos sete dias do mês de junho de 1812 assentou por irmão desta venerável irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos Caetano Dias [ilegível] de nação Angola, **servo** do tenente Manoel [ilegível] Ribeiro, morador nesta vila e se obrigou em todas as leis do nosso compromisso de que para constar mandou fazer este termo que assinou a logo como o juiz da irmandade [ilegível] do escrivão. O juiz Francisco Viegas [ilegível].¹²⁴

No livro de entrada de irmãos do Rosário o termo *servo* também aparece com a mesma conotação apresentada nos livros das Mercês. A historiografia nos aponta a irmandade do Rosário como agregadora de irmãos pretos e escravos,¹²⁵ enquanto a das Mercês estava reservada aos crioulos forros, pardos e brancos pobres. A leitura do livro de entrada dos irmãos do Rosário nos aponta, em um total de 149 nomes, que 20,8% deles se declararam *servos* de algum senhor. Já na Irmandade das Mercês, de um total de 352 nomes, 6,81% também se distinguiram dessa forma. Cabe lembrar que o período abrangido pela leitura dos documentos referentes aos irmãos entrantes das Mercês é maior, o que transforma a porcentagem em significativa.

De acordo com o dicionário de Raphael Bluteau,¹²⁶ *Servo* seria um criado, um servidor. Bluteau afirma também que o servo nunca chega a ser bom, justamente porque, se tratado com maus tratos se faz mal e com mimos, tornava-se soberbo. Para *escravo*, o autor define como aquele que nasce cativo ou foi vendido, estando sob o poder de um senhor.

No dicionário de Luiz Maria da Silva Pinto,¹²⁷ *servo* significa ser criado, escravo, servidor, servente. No mesmo livro, buscamos o significado de “servir”, que foi definido como o “Fazer o trabalho do servo. Fazer os serviços próprios de qualquer emprego civil, militar ou eclesiástico, ser útil, aproveitar.” “Escravo”, Silva Pinto afirma que é aquele “cativo que está em escravidão”.

¹²⁴ Livro de assentamento de irmãos da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São José. Livro de 1812-1900. Grifo nosso.

¹²⁵ Ver: BORGES, 2005, *op. cit.*; SOUZA, 2010, *op. cit.*; BOSCHI, 1986, entre outros.

¹²⁶ BLUTEAU, Raphael. Vocabulárioportuguez& latino: aulico, anatomico, architectonico...Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 08/08/2011.

¹²⁷ PINTO, Luiz Maria da Silva. Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/3>>. Acesso em: 08/08/2011.

Para Antônio Moraes Silva, “servo” é aquele servente, criado, escravo. Já “*escravo*” é aquele que se encontra preso, sem liberdade, no estado de “servidão”. Seja escravo do corpo, do trabalho ou das paixões, não encontra a liberdade.¹²⁸

Sheila de Castro Faria, ao discorrer sobre as denominações dadas aos negros e pardos durante o período colonial, afirma que, nos registros paroquiais, como livros de casamento e batismo, eram os padres aqueles que indicavam ou não as marcas sociais dos forros e seus descendentes, bem como as nações dos pretos africanos.¹²⁹

Entretanto, não eram os padres que registravam o assento de entrada dos irmãos nas irmandades, eram os escrivães eleitos para a mesa administrativa. De acordo com Daniel Precioso, a designação racial de determinada pessoa dependia do próprio indivíduo, das condições da época, da região e do observador.¹³⁰ Dessa forma, os escrivães, provavelmente, utilizavam seus conhecimentos sobre a sociedade em que estavam inseridos para formular o assento do irmão entrante ou apenas redigiam aquilo que o indivíduo lhes descrevia.

Mais provável seja que o escrivão apenas redigisse o que lhe era dito pelo irmão entrante. O número de pessoas que se declararam *servos* é pequeno se comparado com o número de escravos e crioulos forros que adentraram as irmandades, mas, mesmo assim, significativo. Aqueles que se declaravam *servos* eram em sua maioria mulheres e serviam tanto a senhores quanto a “donas”. Isso é interessante porque, ao se declararem *servos*, ao mesmo tempo poderiam deixar clara sua posição de serviçal, mas se distinguiam daqueles que se declaravam escravos.

A posição desses *servos* na hierarquia da casa em que serviam deveria pender para um lugar privilegiado ou próximo do senhor. Aventamos também a possibilidade de serem escravos quoartados, mas a designação para tal aparece também nos livros de assento de irmãos. Buscamos nos inventários dos senhores algum vestígio de designação que apontasse quem eram esses homens e mulheres que *serviam* aos senhores. Nada foi encontrado, nem nos arrolamentos de escravos, nem nos últimos desejos, quando muitos

¹²⁸ SILVA, Antonio Moraes. Dicionario da linguaportuguesa– recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em:08/08/2011.

¹²⁹FARIA, Sheila de Castro. *A colônia em movimento*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 307.

¹³⁰ PRECIOSO, Daniel. Grupos étnicos e sociabilidade confrarial: aspecto da luta social dos pardos na Vila Rica setecentista. ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES, 2.*Anais... Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH*, Maringá, v. 1, n. 3, 2009. ISSN 1983-2859. Disponível em:<<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 08/08/2011.

alforriavam seus escravos. Poderiam ser também agregados dos senhores, vivendo de favor e realizando alguns trabalhos para ganharem comida e modos de viver, mas nada disso também foi encontrado documentalmente.

Seja como for, esses homens e mulheres já demonstravam uma hierarquização, já queriam deixar claro seus lugares sociais bem demarcados. Poderiam ser escravos, mas não se declaravam assim, já se sentiam diferentes daqueles cativos. Talvez, os *servos* fossem aqueles escravos de confiança, de proximidade, feitores ou mães-de-leite das crianças dos senhores. Há muita especulação e pouca informação documental sobre o tema. Mas fica aqui a deixa para pesquisas futuras sobre o assunto.

Servos, escravos, crioulos forros, pretos e pardos. Todas essas “cores étnicas” eram bem recebidas pela Virgem Generala das Mercês. Porém, o predomínio delas ficava a cargo dos crioulos forros. Segundo Eduardo França Paiva, o termo *crioulo* distinguia o indivíduo nascido no Brasil, cujo pai ou mãe fossem africanos.¹³¹ Nessa sociedade mineira, que se pautava nos vestígios do Antigo Regime, a hierarquia estava ligada tanto ao trabalho realizado quanto à coloração da pele.

Hebe Mattos afirma que no início do XIX, as expressões como “negro” e “preto” faziam referência à condição escrava, fosse a atual ou passada. A historiadora afirma que na documentação que utilizou não encontrou nenhum termo como “negro/preto livre”. Já os homens nascidos “livres” eram os “brancos” e apareciam sem qualquer designação como livre ou forro, ao contrário do acontecia com os “pardos”, que podiam ser “pardos livres ou pardos forros”.¹³² Foi no decorrer do século que as designações de cor vão deixar seu lugar de portadora de “*status social*” para darem lugar às qualificações socioprofissionais. A autora tenta demonstrar que

[...] a noção de cor, herdada do período colonial, não designava, preferencialmente, matizes de pigmentação ou níveis diferentes de mestiçagem, mas buscava definir lugares sociais, nos quais etnias e condição estavam indissociavelmente ligadas.¹³³

Segundo Douglas Libby e Zephyr Frank, *Crioulo* era uma designação que fazia menção ao negro nascido no Brasil,¹³⁴ da mesma forma que Paiva ressalta. Dessa forma,

¹³¹ PAIVA, Eduardo França. *Libertos no Brasil: africanos e mestiços nas Minas Gerais do século XVIII*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~edupaiva/TextoLibertosnoBrasil.pdf>>. Acesso em: 12/08/2011.

¹³² MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio – os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil, Séc.XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.94.

¹³³ *Idem*, p.98.

¹³⁴ LIBBY; FRANK, 2009, *op. cit.*, p. 387.

compartilhamos a ideia de que as denominações de cor estavam intimamente ligadas ao *status* social vigente na sociedade colonial em que se encontra inserida nossa pesquisa, além de fazer apenas uma distinção de cor. As irmandades demonstram essa diferenciação em seus estatutos e compromissos, como já ressaltamos.

Sendo assim, podemos dizer que as camadas intermediárias também se encontravam reunidas no interior das confrarias. As relações pessoais acabavam por gerar laços dentro do ambiente das vilas entre homens e mulheres que compartilhavam uma mesma situação. Entretanto, quando o curso da vida mudava, por exemplo, quando um escravo ganhava sua alforria, logo precisava mudar também seu meio de sociabilidade para tentar alcançar um novo lugar social. Era assim que muitos alforriados deixavam as Irmandades do Rosário e rumavam para a das Mercês.

Cabe ressaltar que esses homens e mulheres alforriados não deixavam simplesmente a irmandade do Rosário e iam se assentar na das Mercês. Era comum aos indivíduos, quando com meios, ser irmão de inúmeras irmandades. Isso se deve ou à devoção barroca marcante a esses homens, ou simplesmente pelo gosto social de estar atuando em diversas camadas da sociedade, ganhando prestígio e aumentando as redes de sociabilidade.

Um exemplo vem da própria Vila de São José. O capitão Antônio José de Almeida era português e acabou falecendo no ano de 1820. Como bom cristão, teve seu corpo encomendado e acompanhado até a capela de São João Evangelista pelas seguintes irmandades: Santíssimo Sacramento, Almas, Passos, São João Evangelista e Senhora das Mercês.¹³⁵

Antônio José pertencia às irmandades que condiziam com sua qualidade social – português e capitão – Santíssimo Sacramento, Almas e Passos. Já as irmandades de São João Evangelista e Senhora das Mercês faziam referência a uma camada social compreendida pelos mestiços e forros. Nessa questão, podemos nos referir tanto à ação de fé quanto à sociabilidade. Mas não era incomum a presença de homens da elite nas irmandades para pardos, mestiços, pretos e forros.

A questão do lugar social fica clara com Josefa Pinta, mina forra que faleceu em 13 de maio de 1818. Josefa havia sido escrava de Salvador Gomes. Quando faleceu, seu corpo foi carregado no esquife pelos irmãos do Rosário, acompanhado pelo vigário e mais quatro

¹³⁵ Livro de óbitos da Matriz de Santo Antônio de São José del-Rei – Livros 81, 82, 83 e 84. Arquivo Eclesiástico de Nossa Senhora do Pilar – São João del-Rei.

sacristãos, cruz da fábrica das irmandades da Senhora do Rosário e das Mercês, sendo sepultada, então, na capela de Nossa Senhora do Rosário.

Quando ganhou sua alforria, a mina Josefa provavelmente se assentou como irmã nas Mercês, que acolhia assim diversos ex-escravos. Seu *status* social era outro. Precisava se sociabilizar com outras pessoas que estivessem agora no mesmo patamar que o seu. Porém, Josefa não conseguiu desassociar de sua vida social a fé na Virgem que ouvia suas lamúrias quando escrava, sendo então enterrada debaixo de sua proteção.

A fé acabava sendo um mecanismo social. As confrarias eram meios de sociabilidade e as capelas, lugares onde podiam exercer suas identidades de forma comum, trocando experiências e ações. Dessa forma, é imprescindível entender qual a intenção dos comitentes quando contrataram Manoel Victor de Jesus para realizar a pintura do forro da nave (Fig.6) e da capela-mor.



Imag.6: Detalhe do medalhão central. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Lugar de reunião e de missas dos membros da confraria, a capela deveria condizer com seu *status* sem fugir à iconografia já postulada da Virgem Generala, que tem como representações mais comuns a Virgem protegendo os cativos ou os fundadores da Ordem Mercedária. Dessa forma, porque esses homens e mulheres optaram por escolher a

iconografia da Virgem apenas com os braços abertos e sem escravos? Uma questão interessante para ser discutida.

3. Desígnios da Imagem

Já ficou claro que as Irmandades buscavam se diferenciar umas das outras, e uma dessas maneiras era a construção material de seus templos. Nesse quesito, a arte sacra colonial foi um mecanismo importantíssimo para que discursos fossem perpetuados e que lugares sociais fossem demarcados. A pintura em si é um elemento respeitável se analisada justaposta à mentalidade que a produzia, e não isoladamente. O discurso imagético vai ao encontro de um discurso predeterminado, que pode ser oral ou escrito e que se remete a um lugar de poder ocupado pelo público ao qual se destina a mensagem da imagem. No nosso caso, a pintura em questão é o forro da nave da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês.¹³⁶

De acordo com Louis Reau, a arte pictórica é a ilustração de um pensamento humano, mais do que a combinação das formas, superfícies e cores.¹³⁷ A moderna noção de obra de arte se liga à noção de cultura,¹³⁸ na qual as coordenadas fornecidas pelo objeto artístico nos fornecem meio para reconstituir um momento histórico e seu movimento cultural e social. Sendo assim, o artista, que se encontra submetido a uma determinada cultura, se condiciona e exprime as intenções dessa sociedade.¹³⁹ Pela análise da produção da iconografia, podemos averiguar as tensões e as intenções dos mecenas, pois a pintura presente no forro vai de encontro a uma ideia a ser compartilhada com os receptores da imagem e do culto dentro da capela.

A presença de imagens sempre foi importante para a pedagogia dos iletrados e é uma discussão antiga dentro da teologia cristã. Desde a Idade Média, temos debates em torno do uso da imagem, se era acertada ou não, se era heresia ou uma forma de aproximação ao transcendente. Aqueles que eram contra o uso das imagens se pautavam no

¹³⁶ Cabe lembrar que as Igrejas eram abertas a toda população. Sendo assim, a imagem que se encontra no forro da capela das Mercês podia ser vista pelos membros da irmandade do Rosário, por exemplo, visto que, na documentação analisada, encontramos diversas pessoas que participavam ativamente de várias irmandades.

¹³⁷ RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris: Press Universitaires, 1957, p. 72.

¹³⁸ RIBEIRO, 2010, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁹ *Idem*, p. 89.

discurso do “perigo da idolatria”. Já aqueles que eram a favor afirmavam que se Cristo se fez homem, essa já era, por si só, uma justificativa para existir sua representação.¹⁴⁰

Foi durante essas discussões ainda na Idade Média que os cristãos descobriram que faltava uma normatização para a construção dessas imagens. A falta de um “dogma” imagético trazia um conflito sobre as formas,¹⁴¹ pois existiam várias representações iconográficas sobre um mesmo tema. Nos séculos XII e XIII, vemos surgir uma “civilização da imagem”, na qual a importância dessa representação não se fixava apenas no campo religioso, mas também em várias áreas sociais.¹⁴² De acordo com Schmitt:

A evolução das formas e dos motivos iconográficos obedeceu a certas normas, mas estas, na maior parte das vezes, permaneciam implícitas: o ensino dos mestres, as tradições dos ateliês não dão lugar à redação de manuais e menos ainda de ordenações. Mas por terem sido preservados até nossa época, os cadernos de desenho de **Villard de Honnecourt** (Imag. 7) mostram que os modelos circulam, são imitados, contribuem para a recepção de novas normas iconográficas.¹⁴³

Dessa forma, podemos notar uma tentativa dessa normatização da iconografia ainda na Idade Média, quando a questão iconoclasta dividia os teólogos. A questão que mais incomodava era justamente o uso indevido da imagem, o medo de usá-la como meio de idolatria por meio de uma iconografia nascida na liberdade formal presente nos artistas.

Com o Renascimento, surgem os primeiros livros de emblemas (Imag. 8), nos quais vários temas vão ser retratados, tendo como fonte a mitologia grega e alguns escritos em latim. Andrea Alciati, um dos grandes nomes da iconografia do século XVI, buscou inspiração nessas ideias e depois passou a produzir as suas próprias. Além disso, os artistas também buscavam se aproximar das questões inovadoras que pululavam durante o período, como as de Galileu.¹⁴⁴ De acordo com Ginzburg, “os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras linguísticas, mesmo

¹⁴⁰ SCHMITT, 2007, *op. cit.*, p.145.

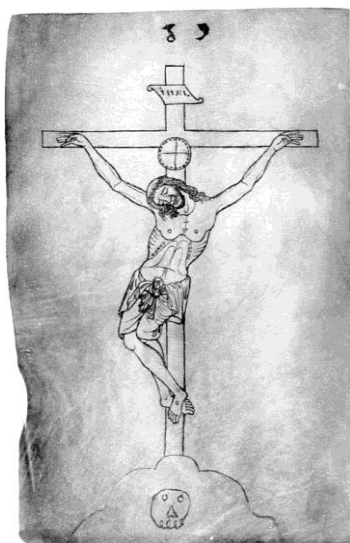
¹⁴¹ Na Igreja oriental, então, proibiu-se o uso de toda imagem (pintura e escultura), e ali surgiram os iconoclastas, destruidores de imagens, liderados pelo imperador. Eles interpretavam ao pé da letra a interdição bíblica das imagens esculpidas, que poderiam conduzir à idolatria. Queriam reduzir a arte religiosa a símbolos ou figuras de animais e vegetais (Janson, p. 209) Já no Ocidente, estavam os iconófilos, dirigidos por monges, e onde o édito quase nunca foi respeitado. As raízes do conflito eram muito fundas: no plano teológico, implicavam a questão fundamental da relação do divino e do humano na pessoa do Cristo. No plano social e político, elas refletiam a luta pelo poder entre o Estado e a Igreja. Essa querela também marcou a ruptura final entre a fé católica e a ortodoxa.

¹⁴² *Idem*, p.150.

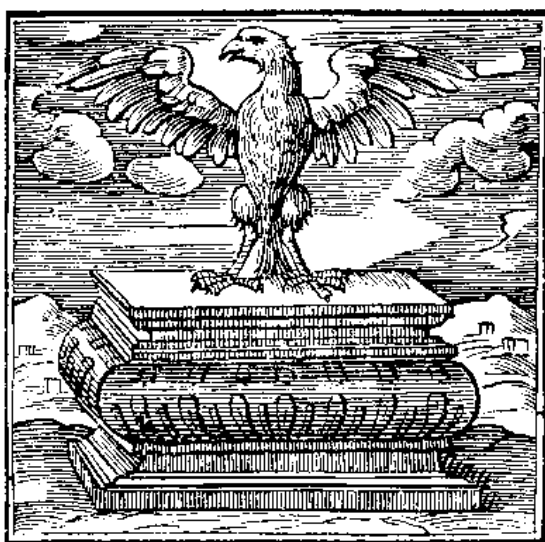
¹⁴³ *Idem*. Grifo nosso.

¹⁴⁴ GRIECO, Alfredo. *Livros de emblemas: Um pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa*. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n6_Grieco.pdf>. Acesso em: 1º/04/2011.

quando não era o latim”,¹⁴⁵ justamente porque as imagens conseguem traduzir ideias de uma forma universal. Cabe ressaltar que, nesse período, conviveram juntos os livros de emblemas para temas artísticos, bem como os de temas religiosos, como os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio, trazendo para a imagem o papel pedagógico há tanto já defendido pela Igreja. Tudo isso graças ao lugar privilegiado cedido ao artista no período renascentista.



Imag. 7: Villard de Honnecourt - Livre de portraiture – Século XIII – Disponível em: <http://www.elefantesdepapel.com/villard-de-honnecourt> . Acessado em 30/03/2011 - 12h49min



Imag. 8: Emblema XXXIII. Signa fortium. Alciati.

Embora o Renascimento tenha dado ao artista um *status* social diferenciado, em Portugal, e reflexivamente em suas colônias, o artista continuava preso às normas de controle daqueles que contratavam seus serviços. Esses contratantes eram em sua maioria Corporações de Ofício e Irmandades religiosas que entregavam um determinado tema para ser realizado. E esses temas eram, em sua grande maioria, bíblicos e rigidamente controlados pelos tridentinos.

Foi a partir da crítica da falta de tino para criação que surgiu o papel também desempenhado pelos inquisidores em Portugal. De acordo com Nuno Saldanha, eram os próprios comitentes e mecenas que determinavam como queriam as obras e só as aceitavam se fosse da forma predeterminada. O controle maior era exercido pela Igreja,

¹⁴⁵ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 103.

onde uma censura artística passava um “pente fino” sobre as obras executadas.¹⁴⁶ Segundo Saldanha: “Assim se destruíram, ocultaram, substituíram ou repintaram obras pelas Igrejas de todo o país e, por outro lado, a própria repressão ideológica, refreando a criação, certamente impediu o nascimento de muitas *ab ovo*”.¹⁴⁷

Essa grande preocupação com a imagem pelos inquisidores se justifica pelo uso das representações como uma forma de ensinar os dogmas aos fiéis, pois a imagem é, de certa forma, uma linguagem mais acessível.¹⁴⁸ Porém, no século XVII, podemos notar uma mudança de atitude perante essas representações pictóricas, pois, de um caráter puro e pedagógico, passaram a ser persuasivas e, sobretudo, moralizantes, o que dá lugar a novas representações. O Barroco, de acordo com Argan, busca os temas religiosos que mais têm o poder de emocionar o homem, pois a intenção é atingir a mentalidade desse homem, cativá-lo e atê-lo a normas morais e cristãs no que tange às normas de vida.¹⁴⁹

Como a imagem é universalmente compreendida, a Igreja passou a querer divulgar a iconografia que foi escolhida após o Concílio de Trento, valorizando Maria Santíssima, os “Doutores da Igreja”, os Evangelistas e os santos de devoção que demonstrassem a piedade e a moral cristã. Esses temas, na colônia brasileira, se associavam aos de ordem bíblica presentes nos missais em circulação e em outros livros.

As gravuras que traziam essa normatização iconográfica imposta pós-Concílio tridentino chegaram às colônias, tanto no Brasil quanto nas colônias hispânicas, o que propiciou uma nova readaptação de temas. Os comitentes de aquém-mar continuaram seguindo os passos de seus antecessores portugueses, pois cercavam a criação com documentos e normas a serem seguidas à risca pelos artistas coloniais.

Se o Renascimento pode ser comparado a uma retomada do mundo clássico, o Barroco é uma retomada de alguns aspectos do Medieval no que se refere à religiosidade. Essa questão é mais palpável quando nos remetemos ao barroco espanhol, com seu realismo dramático indo contra o idealismo proposto pelo Renascimento. Já em Portugal,

¹⁴⁶ SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII* – Estudos de iconografia, prática e teoria artística. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 100.

¹⁴⁷ *Idem*, p.101.

¹⁴⁸ Não podemos esquecer que as palavras como *interpretação, sentido, leitura, decifração, signo icônico* são apenas metáforas que aproximam a escrita e o discurso a uma obra pictórica. Jean-François Groulier afirma que “a representação pictórica não conduz à palavra. Do mesmo modo, a significação última de um quadro não poderia se reduzir ao tema representado.” GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.) *A Pintura*. – Volume 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed.34, 2005, p.19. Sendo assim, o significado de uma pintura não se encontra apenas no que está representado, vai além e se encontra associado aos modos de vivência do artista e, no caso da nossa pesquisa, à vontade dos comitentes em expressar um “discurso”.

¹⁴⁹ ARGAN, G. Carlo. *La retorica e l' arte barocca*. Roma: Rettorica e Barocco, 1955.

que em vários sentidos esteve *pari passu* com a Espanha, notamos a presença maciça de artistas de origem italiana, alemã, húngara. De acordo com Alex Bohrer:

Ao mesmo tempo em que Portugal assimilava várias artes europeias, abarcando gentes e formas de outrem, a expansão mercantilista fazia elo entre continentes alargando um orbe cultural à escala planetária. O povo que adotava outros europeus, abraçava também o mundo inteiro, erigindo como identidade específica a ‘maleabilidade’ [...] Relendo povos, Portugal recriou outros novos: de um lado, o caso espanhol e, de outro, a internacionalidade do Barroco.¹⁵⁰

A arte que chegou até as Minas Geraes era cheia de influências, mesclada ainda em solo europeu. Aqui, na colônia, essa arte foi novamente reinventada e reaprendida. As monarquias ibéricas foram as responsáveis por realizar essa troca cultural em uma nova escala, o que acabou por favorecer as formas de apropriação e, de certa forma, a sua hibridização em solo brasileiro. Houve diferenças regionais desse movimento, mas sua essência permaneceu a mesma.¹⁵¹

E essa arte europeia chegou à colônia por meio de impressos, de gravuras, de livros ilustrados, de missais e de bíblias. A religiosidade impregnada nos homens e mulheres ibéricos ganhou um grau acentuado em Minas devido a diversas questões relacionadas à própria Igreja, que já abordamos aqui. Os comitentes, que eram, em sua maioria, as irmandades, promoveram o florescimento de uma arte pautada em impressos, mas, sobretudo, correlata ao seu discurso e lugar social.

Uma obra de arte não pode ser descontextualizada e entender os momentos da encomenda é vital para esclarecer todo o processo criativo. Ribeiro afirma que a arte, além de expressar a beleza e a religiosidade, serve também como elemento de informação e de propagação de poder, como ocorreu com Dom Manuel ao se aproveitar das conjunturas em que se encontrava para propiciar o mecenato em favor de sua consolidação como monarca¹⁵². Já o mecenato em Minas Gerais ocorreu de forma diferente do que aconteceu no litoral e, sobretudo, do que acontecia na Europa. Sobre os comitentes, podemos apontar apenas seu perfil e lugar social. Sobre as configurações da encomenda, podemos aferir sobre alguns pontos.

¹⁵⁰ BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barro mineiro*. 2007. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p.30.

¹⁵¹ *Idem*, p.31.

¹⁵² RIBEIRO, 2005, *op. cit.*, p.85.

De acordo com Alex Bohrer, existiam duas formas de relação entre comitente e pintor: os mecenas apresentavam ao artista o que desejavam ou o artista apresentava para a mesa administrativa seu esquema iconográfico.¹⁵³ Nesse ensejo, a obra teria como foco o público, ou seja, os irmãos e os frequentadores da capela. Deve-se ressaltar que esse receptor trabalharia a obra de arte segundo seu lugar de poder e seus níveis culturais, sociais e pessoais. Dessa forma, aprofundemos nossos conhecimentos sobre os encomendantes da obra na igreja das Mercês.

Capítulo III

Os Comitentes das Mercês de São José

Durante os anos de 1813 e 1825, a Irmandade das Mercês contou com 12 juízes, bem como os cargos de escrivão, tesoureiro, procurador e juíza. Durante esses anos, o pintor Manoel Victor de Jesus recebeu ainda parcelas pela feitura da obra do forro da nave e da capela-mor. Na verdade, desde 1804, o pintor passava recibos para a Irmandade, sendo o último datado de 1824.¹⁵⁴

Infelizmente, não conseguimos encontrar registros da mesa administrativa nos anos em que foi encomendada a obra do forro da pequena capela. Apenas nos recibos, identificamos os tesoueiros que atuaram desde a datação do início da pintura, atribuída por Olinto Rodrigues dos Santos Filho ao ano de 1804, data do primeiro recibo que o pintor assinou para a irmandade.

Dessa forma, tentaremos montar um esboço do que seria a mesa administrativa do período de atuação de Manoel Victor de Jesus, que continuou realizando diferentes obras, tanto para a mesma irmandade quanto para outras, nos anos seguintes.

1. A Mesa Administrativa
- 2.

Como já explicitamos, a mesa administrativa da irmandade ficava encarregada das resoluções da vida da confraria. Cada um detinha um lugar na hierarquia e era responsável por algo. O tesoureiro era aquele que zelava pelas contas. O juiz, cargo mais alto, era

¹⁵³ BOHRER, 2007, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁴ Livro de receita e despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

aquele que tomava as decisões mais importantes, auxiliado pelos outros componentes de mesa. Cabe ressaltar que o restante dos irmãos de mesa, os juizes de devoção, ficavam a cargo de realizar a festa de seu santo padroeiro. Dessa forma, as grandes resoluções, como o encargo de uma pintura ao pintor, ficavam cerceados às “cabeças” da irmandade: Juiz, Tesoureiro, Procurador, Escrivão e Juíza.

Conseguimos fazer um levantamento de quem seriam esses homens e mulheres que detinham o poder da administração da confraria em mãos durante os anos de 1813 a 1825. Eram eles:

Tabela 3: Composição da mesa administrativa da irmandade entre 1813 e 1825

Ano	Juiz	Escrivão	Tesoureiro	Procurador	Juíza
1813-1814	Victorino Gonçalves Lima	Joaquim Moreira da Silva	Eusébio de Almeida São Tiago	Manoel do Cabo de Almeida	Maria Antônia de Barros
1814-1815	Conçalo Joaquim de Barros	Francisco Inácio Pereira Rangel	Manoel Martins de Barros	Lino Rodrigues	Antônia Maria da Silva
1815-1816	João José de Barros	Manoel Martins Rangel	Inácio Pereira Rangel	Lino Rodrigues	Ariana Silveira de Carvalho
1816-1817	José Pereira da Silva	Felipe Manoel Rodrigues de Carvalho	Lucas Dias da Silva	Vicente Ferreira Passos	Tomásia Josefa Rosa
1817-1818	José Pereira da Silva	Felipe Manoel Rodrigues	Francisco Fernandes Ferreira	Sipriano do Cabo de Almeida	Ana Maria Lopes
1818-1819	Nicolau Antônio da Silva	Joaquim Moreira da Silva	Eusébio de Almeida de Santiago	Antônio de Moura	Quitéria Maria de Souza
1819-1820	José Francisco das Chagas	Joaquim Moreira da Silva	Euzébio de Almeida	Cipriano do Cabo Almeida	Mariana Joaquina de Barros
1820-1821	Inácio Martins de Barros	Joaquim dos Santos Silveira	Manoel da Costa	Lino Rodrigues Cruz	Domingas Maria Fernandes
1821-1822	Joaquim Lourenço do Espírito Santo	Francisco Joaquim dos Santos Silva	Manoel da Costa Souza	Lino Rodrigues da Cruz	
1822-1823	Manoel Pereira dos Santos	Alferes Joaquim Martins de Souza	Inácio Pereira Rangel	João Silvério de Jesus	Leonor Maria Fernandes
1823-1824	Francisco Fernandes Ferreira	Alferes Joaquim Martins de Souza	Ignácio Pereira Rangel	João Silverio de Jesus	Ana Maria do Pilar
1824-1825	Francisco Fernandes Ferreira	Alferes Joaquim Martins de Souza	Inácio Pereira Rangel	João Pereira Rangel	Maria Josefa do Nascimento Silva

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Livro de Eleições da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

Nos anos anteriores em que há recebidos do pintor Manoel Victor de Jesus, os tesoureiros eram:

Ano	Tesoureiro
1804	Inácio Pereira
1805	Pedro da Silva
1806	Euzébio de Almeida Santiago
1807	Euzébio de Almeida Santiago
1808	João da Costa
1809	Inácio Pereira Rangel
1812	Francisco Fernandes Ferreira
1813	Euzébio de Almeida Santiago

Fonte: Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Livro de receita e despesa da irmandade de Nossa Senhora das Mercês.

Para levantarmos o perfil desses “administradores”, recorremos à Micro-História no que tange à metodologia Prosopográfica. A prosopografia consiste em um método de pesquisa quantitativo e qualitativo, no qual um estudo de pequena escala favorece o levantamento das características pessoais, da condição econômica, dos cargos e da posição em que esses administradores das Mercês, bem como alguns de seus membros, como a já citada Ana Joaquina dos Santos, possuíam. Dessa forma, ao traçarmos perfis individuais, podemos ter uma análise do conjunto que formava a confraria das Mercês em São José. Nesse caso, traçaremos as características daqueles que administraram a irmandade durante a atuação de Manoel Victor de Jesus (1804-1824).

Durante os anos de 1813 a 1825, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos contou com 12 juízes, escrivães, tesoureiros, procuradores e juízas, totalizando 60 nomes. Desses 60 nomes, 20 se revezaram nos cargos. Sendo assim, perfizemos 40 nomes distintos que ocuparam as cadeiras administrativas da Irmandade no período apresentado. Em nossa pesquisa, encontramos apenas 13 desses nomes, o que corresponde a 32,5% dos membros da Mesa. Cabe ressaltar que esses homens e mulheres ocuparam cargos e se revezaram neles, via eleição, durante vários anos, o que baliza determinado *status* no interior da confraria.

O juiz eleito em 1813 para servir a irmandade durante um ano foi Victorino Gonçalves Lima. Batizado na Vila de São José, estabeleceu matrimônio com Maria Rosa de Seixas. Era morador no Córrego e teve uma filha, que infelizmente faleceu, deixando os pais sem herdeiros necessários. Quando morreu, em 1829, Victorino, como juiz que havia

sido da irmandade das Mercês, detinha seu lugar já reservado na capela-mor da Igreja. Porém, Victorino deixou claro seu último desejo: ser enterrado com o hábito de São Francisco das Chagas, de quem era irmão. Com isso, o juiz, cargo mais alto de qualquer irmandade, refutou seu lugar na capela-mor e preferiu ser enterrado na capela de São João Evangelista, de quem também era irmão.¹⁵⁵

Victorino, em seu inventário, deixou cinco escravos africanos, uma morada de casas no arraial de Matosinhos, subúrbio que era da Vila de São José, no valor de 50 mil réis. Nos testamentos, costuma-se aparecer claramente a devoção do testador. Nesse caso, não há nenhuma referência à irmandade. Fato que é bastante curioso, mas não anormal. Já demonstramos aqui como era comum as pessoas se associarem a mais de uma irmandade. Curioso é o fato de um juiz preferir ser enterrado em outra capela que não fosse a que atuou no cargo máximo. Seria um homônimo?

Não seria um homônimo, pois, no registro de óbito¹⁵⁶ de Victorino, que faleceu em 1829, encontramos o nome de sua esposa, Maria Rosa de Seixas, além de transcrito seu testamento. O ex-juiz das Mercês foi acompanhado pelo vigário Manoel Martins Coimbra e mais três sacerdotes, sacristão e cruz da fábrica das irmandades do São João Evangelista, Rosário e Mercês. Acabou sendo sepultado na capela de São João Evangelista, como deixou expresso em seu último pedido.

Não deixa de ser curioso o fato. As três irmandades aceitavam pessoas mestiças, não havia restrição quanto à cor ou posição social e congregavam as camadas intermediárias da sociedade. Mas, com certeza, disputavam entre si na pompa das festas, nas construções de seus templos e na atenção de seus membros.

Borges cita como exemplo a querela entre membros da irmandade das Mercês e do Rosário em Ouro Preto. Os irmãos das Mercês reclamavam que alguns de seus irmãos se candidatavam a juízes na irmandade do Rosário, levando somas de dinheiro para a outra confraria.¹⁵⁷

Diferentemente de Victorino, a juíza Quitéria Maria de Souza deixou clara a sua devoção pela Virgem das Mercês. Quitéria tornou-se irmã no ano de 1793, vindo a falecer em 1852. Infelizmente, morreu devendo à irmandade. A dívida foi cobrada pelos irmãos, no mesmo ano da morte. Sua testamenteira pagou à irmandade a quantia de 23#700 pelas contas do funeral.

¹⁵⁵ Inventário de Victorino Gonçalves Lima – Caixa 510 – IPHAN – São João del-Rei.

¹⁵⁶ Livro de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei. Documento 75 do livro 84 – parte 1.

¹⁵⁷ BORGES, 2005, *op. cit.*, p.106 Apud AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Vila Rica dos Confrades*.

Quitéria era filha legítima do Alferes Joaquim Martins de Souza e de Antônia Moreira da Silva. Nasceu na Vila de São José, onde foi batizada e não se casou. Deixou como testamentários seus sobrinhos, sendo a primeira testamentária Bárbara Patrícia Lopes. Além de deixar clara a preferência pela sobrinha, que herdou duas escravas, incumbiu-a de passar à Irmandade das Mercês a quantia de 12 oitavas de ouro.

A piedosa irmã teve o corpo envolto no hábito de Nossa Senhora da Conceição e foi sepultada na capela de Nossa Senhora das Mercês. No dia de seu falecimento, houve missa de corpo presente, além de ter deixado claro o desejo de ter dez missas para sua alma, cinco para a de seus pais e quatro para as almas de seus irmãos.

Quitéria Maria de Souza foi juíza nos anos de 1818 a 1819, era cabra forra¹⁵⁸ e, diferentemente de Victorino, assumiu seu lugar pós-morte na confraria de devoção.

Exemplos à parte, a maioria dos membros da mesa administrativa não deixaram muitos registros, apenas alguns documentos dispersos. Lino Rodrigues, por exemplo, aparece diversas vezes como membro dessa mesa administrativa. Entre 1814 e 1815, foi procurador, no ano seguinte, foi reeleito para o mesmo cargo. E se Lino Rodrigues Cruz for o mesmo Lino Rodrigues que aparece anteriormente nos documentos, prosseguiu no cargo de procurador até o ano de 1823.

Lino Rodrigues Cruz foi casado com Ana Antônia da Silva, com quem teve três filhas: Maria, Antonia e Tereza. Tereza acabou falecendo em 1820 devido a várias feridas que surgiram em seu corpo. A criança foi sepultada dentro da capela das Mercês.¹⁵⁹ Cabe lembrar que tanto Lino quanto Ana eram crioulos forros.¹⁶⁰ Tal fato corrobora o compromisso da irmandade no que se refere ao enterramento de inocentes, além de ser mais uma prova da associação dos pais à irmandade.

Inácio Pereira Rangel, crioulo forro e morador atrás das Mercês,¹⁶¹ que passou recibo para Manoel Victor de Jesus em 1809, foi tesoureiro em duas oportunidades: em 1809 e entre os anos de 1816 e 1817. Rangel era casado com Maria Lopes e faleceu em 1821, com 70 anos. Teve seu corpo encomendado e acompanhado de quatro sacerdotes, sacristão e cruz da fábrica da irmandade das Mercês, em cujo esquife por seus irmãos foi conduzido e sepultado dentro da capela, para cima das grades, local destinado aqueles que atuavam no cargo referido.¹⁶²

¹⁵⁸ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁵⁹ Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁶⁰ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁶¹ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁶² *Idem*.

Eusébio de Almeida de São Tiago também assinou recibo de Manoel Victor de Jesus, nos anos de 1806, 1807 e 1813. Ele continuou como tesoureiro em 1819, vindo a falecer em 1829, sendo sepultado em seu lugar de direito, como consta no compromisso: grade acima.¹⁶³

Francisco Fernandes Ferreira, que em 1812 era tesoureiro e tramitava as contas da irmandade com o pintor Manoel Victor de Jesus, foi juiz da irmandade por dois anos consecutivos, de 1823 a 1825. Não sabemos nada sobre Francisco, mas sua irmã, Ana Joaquina, que era membro da irmandade, quando morreu, deixou claro seu *status*: crioula forra. Possivelmente, Francisco também poderia ser um crioulo forro, mas não podemos afirmar.

João Pereira Rangel, procurador das Mercês em 1824, foi casado duas vezes. A primeira com Luciana Teixeira, crioula forra, com quem teve uma filha que faleceu aos seis anos de idade em 1819,¹⁶⁴ cujo nome era Rosa. Já no assento de óbitos da parvula, João Pereira Rangel e sua primeira esposa Luciana Teixeira nos são apresentados como “crioulos forros”.¹⁶⁵ Em 1820, faleceu Luciana Teixeira. Na Lista Nominativa de 1831, João Pereira Rangel aparece casado com Joana Batista, crioula, e com três aparentes filhos: Maria, Delfim e Hipólita, todos denominados de crioulos.¹⁶⁶

Manoel Martins de Barros foi tesoureiro em 1814. Na lista nominativa de 1831, o irmão das Mercês, com seus 64 anos, era casado com Ana Maria do Pilar, uma crioula de 52 anos. Manoel Martins de Barros era também crioulo e vendilhão e em seu fogo morava um jovem de 14 anos chamado José Graciano, crioulo, que suspeitamos ser filho do casal.¹⁶⁷

Joaquim Moreira da Silva, em 1795, tinha 29 anos. Foi eleito pelos irmãos das Mercês como escrivão da irmandade por três oportunidades nos anos de 1813, 1818, 1819. Era crioulo forro e casado com Genoveva Maria de Santana, crismada, também crioula e com 29 anos em 1795.¹⁶⁸

Há também informações sobre as juízas da irmandade, como Leonor Maria Fernandes, crioula forra solteira. Foi juíza do ramalhete em 1822 e, em 1795, tinha 45 anos. Consta no rol que Leonor Maria Fernandes teve dois filhos: Manoel, 17 anos, livre,

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁶⁵ Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁶⁶ Lista Nominativa de São José – 1831.

¹⁶⁷ Lista Nominativa de São José – 1831.

¹⁶⁸ Rol dos Confessados de São José, 1795.

crioulo, solteiro; e Antônio, 13 anos, livre, crioulo, solteiro, além de acolher dois expostos: Joana, 13 anos, livre, crioula, solteira; e Francisco, oito anos, livre, pardo, solteiro¹⁶⁹.

Ana Maria do Pilar, parda, foi juíza em 1823 e, em 1795, tinha 30 anos e era casada com Antonio de Matos Souza, pardo e forro, além de ter três filhos: Joaquim, 12 anos, livre, pardo, forro; Antônio, dez anos, livre, pardo, solteiro; e Estevão, oito anos, livre, pardo, solteiro. Ana Maria do Pilar se tornou Irmã das Mercês em novembro de 1794 e era moradora no Cuiabá, na Vila de São José.¹⁷⁰

Mas havia também brancos nos cargos administrativos, o que corrobora também o que já explicitamos sobre a presença de brancos livres nos cargos administrativos das irmandades. João José de Barros foi um dos brancos que ocuparam o cargo de juiz da irmandade. Foi eleito em 1815. No rol de 1795, tinha 29 anos e era livre, branco e solteiro.¹⁷¹ Gonçalo Joaquim de Barros também era branco, livre e solteiro em 1795. O Capitão foi juiz da irmandade em 1814, mesmo ano em que uma de suas escravas, Inácia Crioula, foi sepultada nas Mercês.¹⁷²

Já José Pereira da Silva era pardo forro¹⁷³ e foi juiz em 1816 e 1817. Em 1795, ano do Rol dos Confessados, era casado com Antônia Caetana, de 37 anos, parda. O casal tinha uma filha, Anna, de 14 anos, que foi arrolada como parda, livre e solteira. João da Costa foi tesoureiro em 1808 e no rol aparece com 35 anos e solteiro. Nos óbitos, aparece que era casado com Pulcheria Maria de Freitas, falecida em 1820.¹⁷⁴ João da Costa era mina e forro. Interessante seu caso, porque demonstra que africanos poderiam fazer parte da mesa administrativa da irmandade, bem como os brancos.

Em óbitos, há uma presença inexpressiva de nações africanas sendo enterradas nas Mercês com toda a pompa fúnebre destinada aos irmãos, mas podemos citar o caso de Ana de Barros, falecida em 1819. Ana de Barros era de Nação Mina e forra. Quando escrava, servia ao capitão Jerônimo da Silva Pereira e, depois da morte de seu dono, serviu ao testamenteiro, o sargento-mor Antônio Poderoso de Carvalho Galvão. A irmã foi amortalhada em pano branco e acompanhada pelo sacristão, irmãos das Mercês e cruz da

¹⁶⁹ Lista Nominativa de São José – 1831.

¹⁷⁰ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁷¹ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁷² Rol dos Confessados de São José, 1795, Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁷³ Rol dos Confessados de São José, 1795.

¹⁷⁴ Rol dos Confessados de São José, 1795, Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

fábrica. Sepultada nas Mercês. Em seu assento de óbitos, ainda fica clara sua condição em vida: pobre.¹⁷⁵

Traçando essas trajetórias individuais e associando-as ao ambiente da confraria, que agregava a maioria de “crioulos forros”, podemos notar que a mesa administrativa contava com a presença de membros forros, ou seja, membros que deixaram para trás o *status* de escravo e se firmavam na sociedade com outro lugar de poder. Poderiam congregar em sua mesa homens brancos de posses, bem como nações africanas. Isso não era proibido, o que corrobora ainda mais os estudos sobre a diversidade no interior da confraria, mas também não derruba a tese de que os diversos grupos étnicos e sociais se associavam a iguais. De acordo com Souza, os brancos, por exemplo, se associavam às irmandades com pretensão de reconhecimento social, além da possibilidade de obtenção de benefícios diretos ou indiretos. Já os negros se associavam em busca de um meio social onde pudessem recriar espaços identitários.¹⁷⁶ Talvez, por isso, a ínfima participação de nações africanas na irmandade das Mercês, que já era um espaço construído por crioulos forros, o que levava às disputas já mencionadas.

Dessa forma, podemos afirmar que a mesa administrativa da confraria era um espelho de seus membros. Célia Borges aponta que, muitas vezes, as eleições eram manipuladas, não expressando o desejo da maioria dos membros.¹⁷⁷ Analisando o quadro da mesa, podemos ver que os membros se repetem nos cargos, não havendo, assim, tanta rotatividade. Talvez, esses homens e mulheres já detivessem certo poder sobre seus irmãos, além de experiência administrativa, o que lhes propiciava ainda mais a continuação nos cargos.

Esboçado o quadro administrativo, poderemos conjecturar sobre a iconografia do forro, que foi escolhida pelos irmãos da Mesa Administrativa e executada com leveza por Manoel Victor de Jesus.

3. Imagem e Mecenato: das imposições dos comitentes às soluções artísticas

Manoel Victor de Jesus deixou seu rastro artístico por vários cantos da turística Tiradentes, antes bucólica Vila de São José. 184 anos depois da morte do artista, sua obra

¹⁷⁵ Livro 83 de óbitos da matriz de São José – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁷⁶ SOUZA, 2010, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁷ BORGES, 2005, *op. cit.*, p. 103.

encanta as diversas pessoas que passeiam pela antiga vila. Das sete igrejas e capelas que podemos encontrar no perímetro urbano da cidade, Manoel Victor de Jesus deixou obra em quatro, além dos Passos da Paixão e referências a seu trabalho no Senado da Câmara.¹⁷⁸

De acordo com Olinto Rodrigues dos Santos Filho, pioneiro nos estudos referentes ao artista, Manoel Victor de Jesus aparece pela primeira vez nos livros de recibo de 1781, firmando o pagamento de 12 oitavas de ouro por um trabalho não especificado no documento.¹⁷⁹

A igreja matriz de Santo Antônio é um dos monumentos que guarda exemplos da pintura do mestre Manoel Victor de Jesus, pois o artista recebia encomenda das irmandades assentadas na referida matriz, como a de Bom Jesus do Descendimento, Santíssimo Sacramento e Senhor dos Passos.¹⁸⁰

No ano de 1804, mesmo ano em que começou os trabalhos para a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, Manoel Victor de Jesus executou a pintura e o douramento do Consistório da Irmandade de Bom Jesus dos Passos. A pintura, realizada no forro de armação em caixotões, faz alusão às cenas da paixão, onde podemos encontrar sobre uma nuvem um anjo segurando uma toalha branca com a face de Cristo marcada (Fig.9). Além desse anjo, que faz alusão a cena apócrifa de Verônica, há nos caixotões outras passagens que marcam a Paixão de Cristo, como a Coluna, a corda, a chibata, as lanças, o martelo, a torquês, a tocha, a lanterna, a esponja, a luva, a coroa de espinhos e os três cravos.

¹⁷⁸SANTOS FILHO, 2008, *op. cit.*

¹⁷⁹SANTOS FILHO, Olinto dos Santos. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, 1982/1983, p.232.

¹⁸⁰SANTOS FILHO, 2008, *op. cit.*



Imag.9: Anjo com toalha com a face de Cristo. Manoel Victor de Jesus – Anjo com toalha com a face de Cristo - Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1804.

Interessante é a interpretação de Manoel Victor de Jesus para o anjo. O pintor executa sobre o forro do Consistório da Irmandade de Bom Jesus dos Passos um anjo com feições femininas, trajando uma túnica azul com detalhes na gola e nas mangas, onde predomina a cor ocre e sua variação para a tonalidade mais clara. Sua face encontra-se inclinada para a direita e seus olhos contemplam algo que está além do enquadramento, mas não é o observador. Seus cabelos, em tom marrom alourado, caem sobre o ombro esquerdo com uma leve ondulação. As mãos seguram um pano branco com a face de Jesus marcada em vermelho, fazendo alusão à Via-Sacra, onde Verônica, uma mulher de Jerusalém, enxuga o suor e o sangue da face de Cristo.¹⁸¹ Logo após a caridade da mulher, o rosto de Jesus ficou marcado no pano com toda a sua dor. Mas o interessante é que a face de Cristo realizada por Manoel Victor de Jesus está longe de ser uma face que expressa dor

¹⁸¹O nome de Verônica aparece pela primeira vez no apócrifo “Atos de Pilatos”, capítulo 7, cujo nome em grego é Bernike. Verônica, enquanto Cristo passava para o calvário, implorou para ser curada, e quando Cristo caiu, conseguiu tocar-lhe o manto (Lucas 8, 43-48). Foi curada e, na toalha que carregava, ficou a face de Jesus. Verônica não aparece nos Evangelhos, mas faz parte do ritual da Via-Sacra, sendo a sexta estação. Disponível em: <http://www.abiblia.org/ver.php?id=145&id_autor=2&id_utente=&caso=perguntas>. Acesso em: 3/03/2012.

ou qualquer tipo de sofrimento. Ao contrário, demonstra certa tranquilidade, sobretudo no olhar que, diferente do anjo, encara o observador. Manoel Victor de Jesus deixa sua assinatura formal ao arrematar a túnica azul com um laço na cintura do anjo, que conta ainda com uma fenda na parte inferior da túnica, onde podemos ver a perna esquerda em movimento. Há um detalhe no tornozelo que se destaca da perna desnuda, da mesma cor do laço da cintura. Os pés descalços encontram-se sobre uma nuvem em tons de azul mais claro. Manoel Victor de Jesus não coloca a aureola sobre a cabeça do anjo, as asas são o único sinal da santidade e da proximidade da representação com o transcendente. A obra faz referência ao sudário que secou o suor de Cristo durante o calvário, uma das passagens da paixão. Tal iconografia não foi uma inovação de Manoel Victor de Jesus, pois já circulava em gravuras como a de Albrecht Dürer (Imag.10).



Imag. 10: Albrecht Dürer, Sudarium of St Veronica supported by two angels, 1513. British Museu.

As influências pictográficas sofridas pelo ambiente cultural de Minas Gerais não podem ser resumidas apenas na suposição da cópia pura e simples pelos artífices coloniais. Pelo contrário, o ambiente cultural era marcado por dinâmicas específicas que integravam as gravuras a um modo de vida já preestabelecido e que criava novas releituras. Camila Santiago aponta como aspectos importantes para essa configuração visual a própria forma de organização dos serviços relacionados à pintura, como as relações entre as diversas equipes de trabalho que estavam inseridas no canteiro de obras. As relações entre os

mestres, aprendizes e escravos com seus contratantes – as irmandades – eram formuladas e concretizadas em contratos.¹⁸² Havia uma forma de criação no mundo colonial que se pautava, sim, nos impressos, mas não dependia *apenas* dessa inspiração europeia. A interação social entre os comitentes e os pintores era essencial para a formulação de uma nova releitura.

E essa nova releitura transparecia ao público,¹⁸³ sobretudo aos membros das irmandades, nos contratos que eram firmados entre os Comitentes e o Artífice. Mas como Santiago aponta, essas interações culturais e diálogos entre pintor e irmandade extrapolavam o documento, ou melhor, o contrato não era capaz de descrever todos os processos pictóricos que seriam utilizados.¹⁸⁴

Manoel Victor de Jesus, ao realizar a pintura para o Consistório da Irmandade dos Passos em 1804, possuía plena liberdade de criação cedida pelos membros da mesa administrativa da irmandade, que deixaram ao gosto do artista a formulação do esquema iconográfico presente:

Termos de resolução em mesa respeito ao ajuste da pintura que fazem o Prov^{or} e mais oficiais, desta Irmand^e do S^{or} dos Passos, da Matriz desta Villa de S.Jozé.

Aos oito dias do mez de septembro de 1804, estando no consistorio da Irmand^e abaixo assignados, ajustarão e contratarão com o Alf^{ES} Manoel Victor de Jesus Professor da Pintura, que também se achava presente p^a pintar e o melhor gosto, conforme o uso moderno, cujo pavimento he onde existem os sete Passos da Paixão do mesmo Senhor, em figurado de vulto; e será pintado e dourado o seu forro, e tudo quanto houver nelle perciso de pintar, como também outro pequeno pavimento que se acha por detrás daquelle, no qual a bem da pintura levará por baixo um xadres e leiçao de toda a obra deixarão ao gosto do artífice; cujo preço e ajuste foi pela quantia de duzentos mil reis, de suas mãos so mente, ficando a Irmand^e obrigada a dar as tintas, ouro, prata collas, lenha e carvão, fugareiros, andaimes, e escadas a satisfação do artífice, e serão obrigados a fazerem pagamentos conforme a obra que estiver feita, e o pedir a nesceidade do d^o, e p^a constar mandarão lavrar este termo ficando os d^{os} officiais a saptisfação per si e em nome da mesma Irmandade e seos sucessores p^a pelo rendim^{to} da m^{ma} ser saptisfeito o do artífice que cuidará em concluir a d^a obra com abrevid^e que lhe for possível e por verdade se assignarão junto com o Rd^o Ir. Escrivam João Bernardes da Silveira este fes escrever e assignou no d^o dia assim declarado

¹⁸² SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009, p. 97.

¹⁸³ Alguns contratos eram firmados nas instâncias civis da Vila, extrapolando os livros de controle eclesiástico.

¹⁸⁴ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 98.

E a releitura que Manoel Victor de Jesus realizou do sudário de Verônica é singela, elegante e condizente com o gosto “moderno”, que se referia ao estilo Rococó, que começava a transformar os espaços em mais delicados e menos arrebatadores. Claro que o pintor conhecia as imagens europeias e era influenciado por elas. Mas, caso fosse um pedido dos comitentes, poderia realizar a cópia pura e simples, ou por própria vontade poderia repetir as cenas das gravuras em uma escala maior, mas dando seu toque puramente pessoal na coloração e nos ornatos que emolduravam as pinturas em perspectiva, acrescentando ou retirando elementos iconográficos a seu bel-prazer.

Desde os primórdios, os elementos simbólicos sempre estiveram presentes no fazer artístico europeu. Um mundo simbólico já preexistia na Europa, que coexistia com várias influências do Oriente distante e da África, por exemplo. As diversas gravuras, como as de Dürer, estavam impregnadas de vários sentidos que só eram reconhecidos em seu próprio ambiente cultural. Mas, ao extrapolar tais fronteiras, o sentido que a alegoria detinha em seu hábitat natural acabava se perdendo.

As academias europeias formavam artistas com um refinado gosto pelos temas mitológicos, alegóricos e religiosos. Os artistas estavam imbuídos de textos sacros e profanos, poesias e romances, música... A iconografia mais complexa fazia sentido. Ao transpor o oceano, as gravuras traziam esse mundo para os trópicos, um mundo desconhecido que os livros literários que aportaram por aqui também traziam.¹⁸⁶ Os artistas possuíam livros, liam, conheciam as gravuras, reaprendiam e transformavam a encomenda em algo novo, com influências do seu mundo cultural e, quando permitido, inovavam, e, quando não, se esforçavam nos detalhes determinados pelos contratantes.

O intercâmbio iconográfico era visível entre mundos diferentes e entre tempos distintos. Por meio das gravuras, o Velho e o Novo Mundo se comunicaram e foram recriados de forma singela nas igrejas coloniais de Minas Gerais.

Esse intercâmbio iconográfico acabava se recriando nos desejos das Irmandades e na negociação com o artista. A simbologia primeira também acabava se perdendo nas

¹⁸⁵ Livro de Acórdãos da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio da Vila de São José. 1722-1829. Folhas 85, verso. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁸⁶ Pintores de Mariana, Ouro Preto e adjacências detinham exemplares de livros arrolados em seus inventários, como demonstra Alex Bohrer ao falar da presença da “Bíblia estampada”. Além de Mestre Ataíde, Bohrer cita Francisco Xavier Carneiro, que possuía livros com referência a seu ofício de pintor. BOHRER, 2007, *op. cit.*, p.56.

ondas do oceano e nos caminhos montanhosos. Os comitentes analisavam na gravura o que poderia ficar e o que deveria sair. O artista fazia a mesma coisa, como no caso de Manoel Victor de Jesus e seu anjo. Já que ganhou a liberdade para criá-lo, porque não retirar alguns elementos e colocar outros? Agradaria, assim, a irmandade? Faria, assim, uma obra de “gosto moderno”? Assim, fez.

As soluções artísticas proviam do gosto dos comitentes ou dos próprios pintores. Liberdade criacional do artífice ou limitada pelo desejo dos comitentes, a pintura pictórica era produto de uma interação social, de uma intenção artística ou da Irmandade.

Ao receber a encomenda, o artista precisava criar uma obra. Sim, criar, e não apenas copiar¹⁸⁷. E para isso precisava das gravuras que chegavam da Europa, adequá-las às exigências dos comitentes e ter em mente as habilidades de que dispunha como artista, e contar com as habilidades de seus escravos ajudantes e aprendizes.¹⁸⁸

É inegável, mesmo com a ausência do documento, como consta para a Irmandade dos Passos, que a Mesa Administrativa das Mercês se sentou com Manoel Victor de Jesus para estabelecer os termos do negócio. Há recibos passados pelo referido artista à Mesa administrativa, fazendo menção a um termo lavrado na Irmandade:

Recebi do actual thezoureiro da Irm^{de} de N. Senhora das Mercês Ignacio Pereira Rangel, vinte e três oitavas e tres quartos e cinco vinténs de ouro a conta das obras de pintura na capela da mesma Senhora **de q trata o termo passado na dita Irmandade** e p^a clareza passo o presente e minha letra e sinal. Villa de São Jozé 16 de Dezembro de 1809 Manoel Victor de Jesus.¹⁸⁹

O dito termo lavrado entre a Irmandade e o pintor, no qual provavelmente aparecem o valor, o prazo para ser realizada e, sobretudo, as especificidades da obra,¹⁹⁰ não foi encontrado. Entretanto, o recibo passado para a Irmandade por Manoel Victor de Jesus deixa o rastro de que tal documento existiu e foi seguido à risca, sobretudo porque o artista recebeu as parcelas do trabalho durante longos anos, de 1804 até 1824, intercalando com

¹⁸⁷ Criar uma obra, no período em que analisamos, está muito mais ligado às soluções que o artista dará para a obra que copiará de um impresso e transportará para um espaço maior, se comparado à invenções propriamente ditas ou mudanças iconográficas. Entretanto, não podemos também descartar a criatividade dos artistas coloniais.

¹⁸⁸ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 106.

¹⁸⁹ Livro de receita e despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos, 1787-1888, folha 11 v. Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei. *Grifo nosso*.

¹⁹⁰ ALVES, Célio Macedo. *Artistas e Irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2003, p. 28-29.

outros pagamentos referentes à realização de outras obras, como a bandeira que realizou para a irmandade em 1817:

Recebi do thizo^{ro} da Irm^{de} de Nossa Senhora das Mercês Ignacio Pereira Rangel duas oitavas e meia da pintura da Bandeira pra o mastro das festividades; e por verdade passo o presente de minha letra e sinal. Villa de S. Jozé 11 de Fevereiro de 1817 Manoel Victor de Jesus.¹⁹¹

Camila Santiago afirma que os documentos eram extremamente importantes para o processo de construção da obra pictórica, pois expressavam posicionamentos estéticos, as técnicas e a iconografia. A autora ainda afirma que muitas vezes o contrato trazia a descrição de uma gravura para que o artista pudesse ser guiado.¹⁹²

Os mestres eram solicitados, muitas vezes durante um mesmo período, para atender a outras demandas artísticas, e deixavam a cargo de seus escravos e aprendizes os arremates das pinturas, por exemplo. Sendo assim, não podemos perder de vista que os aprendizes e escravos também colaboravam para o processo criativo. Como afirma Magno Moraes Mello, é importante não se esquecer de ter em mente que a situação cultural influencia a técnica,¹⁹³ e se a técnica pode ser influenciada, os temas iconográficos também podem, e são forjados pelas interações socioculturais.

Sabemos que os comitentes escolhiam o esquema iconográfico a ser retratado pelo artista, que poderia realizar uma cópia fiel, ter liberdade de criação ou reorganizar elementos simbólicos. Qualquer que fosse a decisão tomada entre comitentes e artista, a intenção era alcançar o público frequentador do local religioso, no caso, os receptores seriam os irmãos e irmãs da irmandade de Nossa Senhora das Mercês, além das próprias pessoas da vila. Quando falamos em intenção, falamos de um determinado discurso social associado ao discurso religioso que contém um propósito, diferentemente do que propõe Baxandall ao falar de *intencionalidade*.¹⁹⁴ A intenção dos comitentes era retratar a

¹⁹¹ Livro de receita e despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos, 1787-1888, folha 18 v. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁹² SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹³ MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 22.

¹⁹⁴ Para Baxandall, a intenção se refere mais aos quadros do que aos pintores. No nosso caso, julgamos a intenção como algo que motivou os comitentes a utilizarem um determinado esquema iconográfico, com ajuda ou não do artista. Segundo o autor: “**INFERÊNCIAS CAUSAIS**, como condição geral que rege todo ato humano racional, condição que coloco quando ponho em ordem uma série de fatos ou tento retornar os termos que me permitem reconstruir uma situação. **A intenção é o aspecto projetivo das coisas, cuja consciência, porém, num dado momento da história pode escapar àquele que foi o próprio autor da obra [por isso] ela se aplica mais aos quadros que aos pintores.**” BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção* – a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.22. Grifo nosso.

protetora da irmandade em seu forro, mas optaram por uma imagem diferente da Virgem. Poderia ter sido sugestão/criação do artista ou uma imposição da mesa administrativa?

Manoel Victor de Jesus, ao que tudo indica, era um homem letrado e conhecedor das mais variadas estampas e gravuras devocionais que circulavam em abundância na Minas Gerais setecentista. Segundo Bohrer, um típico artista colonial detinha três formas de trabalhar na colônia mineira. A primeira delas se refere ao “repertório visual” dos artistas, que era composto por estampas e desenhos, e apresentados aos diversos comitentes, dos leigos aos particulares. O segundo se refere diretamente ao desejo do mecenas, que apresentava ao pintor a gravura que queria ver e ter representada na sua capela. Já a terceira forma se liga aos preceitos tridentinos, nos quais eram proibidas inovações nas representações pictóricas.¹⁹⁵ As formas de trabalho do artista se ligam intimamente ao desejo e intenção dos comitentes.

As obras de arte são vistas como elementos que promovem as interações socioculturais. Mas, no tempo dos irmãos das Mercês e de Manoel Victor de Jesus, a arte era apenas um mecanismo de aproximação com o transcendente, fazendo o elo entre o mundo dos mortais e o sagrado. A arte impressa que chegava até a colônia era o elo do mundo europeu com o novo mundo, onde a religião era ainda vista como meio agregador de corações e mentes.

A mesa administrativa das Mercês contratou os serviços de Manoel Victor de Jesus, que trabalhou para a irmandade, recebendo parcelas de pagamento durante 20 anos.¹⁹⁶ Nos livros de receita e despesa, encontramos um documento referente ao abatimento nos valores ajustados. Ao que parece, o pintor abateu no pagamento uma quantia de *quatorze mil e quatro centos de réis*,¹⁹⁷ o que demonstra algumas coisas: ou o pintor não precisava dessa quantia, ou fez esse abatimento como um sinal de devoção à Virgem das Mercês, ou ainda mantinha um bom relacionamento com a mesa administrativa da irmandade, que já analisamos e reparamos na permanência dos membros nos cargos.

Manoel Victor de Jesus nos aparece como um homem influente em seu meio social. Era artista requisitado pelas irmandades, de brancos a de negros, mas apenas participou de

¹⁹⁵ BOHRER, 2007, *op.cit.*, p. 63.

¹⁹⁶ Manoel Victor de Jesus passou inúmeros recibos para a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês referentes à pintura do forro da nave e da capela-mor, foco de nossa pesquisa. Livros de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

¹⁹⁷ Transcrição do documento: “Na conta do ajuste que fiz com a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês respeito a pintura da capela de que se trata um termo passado na dita irmandade, faço um abatimento de quatorze mil e quatro centos réis, e por verdade passo o presente de minha letra e sinal. Vila de São José 21 de novembro de 1824. Manoel Victor de Jesus.” Livro de Receitas e despesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos. Sem página, Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

duas associações leigas: Cordão de São Francisco e Nossa Senhora do Rosário, ambas as associações ligadas à gente de cor, apesar de se declarar branco no Rol dos Confessados. Tudo isso demonstra um lastro de fortes relações sociais dentro da sociedade da época, apesar de não ter deixado rastros típicos dos homens de seu tempo, como um registro de casamento, batizado ou testamento. Sabemos de sua existência mediante assinaturas de recibos, pedido de carta patente e o que é mais importante: nas suas obras.

Obras que eram decididas conjuntamente com os membros da mesa administrativa das irmandades. Quantas vezes Manoel Victor de Jesus não se sentou com os homens ricos e brancos da Vila de São José para debater sobre o que retratar e como retratar as pinturas no interior da igreja matriz? E, quantas vezes, o mesmo Manoel Victor de Jesus não esteve nos consistórios das Mercês ou do Rosário, junto a forros e cativos, decidindo qual melhor gravura a ser pintada? Essas relações demonstram o lugar social privilegiado do artista, que se via, querendo ou não, pairando sobre as diversas hierarquias sociais presentes no interior da sociedade mineira. Dessa forma, detinha um olhar acurado sobre os temas sociais, além do conhecimento dos elementos religiosos.

As mesas administrativas escolhiam os temas e chamavam o artista para discuti-los. Podiam ouvir a opinião de Manoel, mas muitas vezes deveriam chegar já com a gravura escolhida. Muitos realizavam um documento no qual deixavam implícita a forma de como queriam que fosse realizada a obra em questão, os contratos já explicitados. As obras que eram escolhidas como fonte para os artistas deveriam conter a intenção estabelecida pelos comitentes para a ornamentação pedagógica da irmandade. Se as imagens serviam para ensinar os dogmas da fé, também serviam para perpassar um discurso social. No caso de Minas Gerais, um social intimamente ligado ao religioso.

Podemos supor, então, uma relação intencional entre a mesa administrativa das Mercês e o pintor Manoel Victor de Jesus. Em Minas Gerais, Boschi¹⁹⁸ identificou 20 oragos em honra à Virgem Generala. Entre as imagens da Nossa Senhora das Mercês presentes nesses oragos, identificamos dois esquemas iconográficos semelhantes ao que se encontra no forro da nave da capela das Mercês, porém com algumas ausências¹⁹⁹.

¹⁹⁸ BOSCHI, 1986, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹⁹ Apesar da existência de um número considerado alto de oragos, poucas igrejas possuíam representações imagéticas significativas para nosso trabalho. Denominamos de imagens significativas aquelas que se encontravam em lugares estratégicos para alcançar “corações e mentes”, como os frontispícios e os forros. Dessa forma, apenas duas imagens significativas restaram para nossa análise em Minas Gerais. Entretanto, cabe ressaltar que muitas irmandades das Mercês não possuíam capela própria, contando *apenas* com sua imaginária, ou seja, sem representações na talha e na pintura.

O esquema iconográfico presente tanto no arraial do Tejuco (Imag.11) quanto em Vila Rica (Imag.12) são incrivelmente semelhantes, desde as formas das rocalhas até mesmo a presença dos escravos sendo libertados. Essas duas imagens nos abrem a possibilidade da existência de gravuras que revelavam essa cena da Virgem das Mercês. Manoel Victor de Jesus provavelmente conhecia esse esquema, mas não o utilizou em sua obra.



Imag.11: Manoel Álvares Passos, 1794. Nossa Senhora das Mercês. Diamantina. Minas Gerais.



Imag.12: Antônio Francisco Lisboa, c. XVIII, frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima, Ouro Preto, Minas Gerais.

Na antiga São José, encontramos uma representação de Nossa Senhora das Mercês nos mesmos moldes, com o mesmo estilo do panejamento, a mesma posição de mãos, o tombamento da cabeça para a esquerda ou para a direita, o medalhão da ordem mercedária, os pezinhos sobre as nuvens, os raios e as nuvens que se abrem, além dos anjinhos em abundância (Ilus.1)²⁰⁰. Há algumas diferenças formais, sobretudo na questão das rocalhas que fecham a cena das duas representações da Virgem, tanto em Diamantina quanto em Ouro Preto, o que não ocorre em Tiradentes, talvez por livre questão de escolha estética do

²⁰⁰ Para uma melhor apresentação das imagens em nossa dissertação, optamos por colocar em anexo as imagens em melhor resolução no Anexo I da dissertação.

pintor, que sofria influências de um rococó cada vez mais presente no interior das vilas. Cabe ressaltar que a pintura de Manoel Victor de Jesus é posterior às duas imagens.

Essas imagens demonstram a relação entre comitentes e artista, justamente porque podemos enxergar um discurso na ausência dos cativos na cena principal de São José. Nas análises iconográficas, as ausências são tão ou mais importantes do que os símbolos presentes na representação. A mesa administrativa se apropriou de alguma gravura da Virgem das Mercês, que muito provavelmente chegava em abundância nas vilas mineiras, e, possivelmente, resolveu adaptar seu discurso social ao religioso, ao deslocar os escravos para as bordas do forro. Nesse quesito, há um lastro de intencionalidade permeando a relação de Manoel Victor de Jesus e a irmandade. Julgamos ser do gosto da irmandade a ausência dos escravos e dos próprios santos fundadores da ordem na cena principal, justamente porque Manoel Victor de Jesus gostava de adaptar minuciosamente todos os *detalhes principais* das gravuras que chegavam às suas mãos, mas adaptando-os à sua maneira.

Sim, supomos que uma intenção permeava o discurso imagético da irmandade ao negociar com o pintor a forma a ser dada a Nossa Senhora das Mercês em seu forro. A questão levantada por Chartier²⁰¹ referente à apropriação se faz presente no forro da nave das Mercês justamente porque esse forro era para ser visto por todos, dos membros da irmandade aos moradores da vila que não pertenciam à associação. Esses homens e mulheres visualizavam o discurso social permeado pelo religioso e faziam suas próprias releituras. O foco principal da obra era o fiel, o membro da irmandade, o receptor. Dessa forma, tentaremos refazer uma leitura desse forro, levando em consideração o meio social que o produziu, as mãos que o pintaram e as condições em que era visto. Partimos de perguntas contemporâneas para um objeto do passado, porém é o ambiente remoto aquele que vai ajudar a costurar as linhas desse esquema iconográfico permeado de intenções e religiosidade. Entretanto, antes de mergulhar em uma análise mais profunda, devemos conhecer o artista Manoel Victor de Jesus, homem cheio de intenções, que poderiam também ter influenciado a irmandade na escolha tipológica do forro.

²⁰¹CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, Brasília, UnB, 1994, p.9.

Segunda Parte

Um Jesus Esquecido

Personagem

Teu nome é quase indiferente
e nem teu rosto mais me inquieta.

A arte de amar é exatamente
a de ser poeta.

Para pensar em ti, me basta
o próprio amor que por ti sinto:

és ideia, serena e casta,
nutrida do enigma do instinto.

O lugar da tua presença
é um deserto, entre variedades:
mas nesse deserto é que pensa
o olhar de todas as saudades.

Meus sonhos viajam rumos tristes
e, no seu profundo universo,
tu, sem forma e sem nome, existes,
silêncio, obscuro, disperso.

Teu corpo, e teu rosto, e teu nome,
teu coração, tua existência,
tudo — o espaço evita e consome:
e eu só conheço a tua ausência.

Eu só conheço o que não vejo.
E, nesse abismo do meu sonho,
alheia a todo outro desejo,
me decomponho e recomponho.

Cecília Meireles. "Viagem" 10-

Capítulo IV

O (Des)Conhecido Artista

Manoel Victor de Jesus (? – São José, 1828) foi responsável por inúmeras obras na antiga Vila de São José e entorno. Atuou como pintor, dourador e riscador, produzindo, além de seus forros, encarnações e bandeiras, riscos de Igrejas e frontispícios, como no caso da Igreja da Santíssima Trindade em Tiradentes e o frontão da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei. O artífice deixou suas marcas na cultura material da Vila de São José. Mas seguir seus passos se tornou um desafio instigante para nós devido à escassez de documentação referente ao artista. Compreender Manoel Victor de Jesus e sua relação com o meio social, sobretudo com os comitentes, abre-nos inúmeras possibilidades para decodificar sua imensa obra. Optamos por realizar um panorama sobre a condição dos artistas na colônia e a diversa obra de Manoel Victor de Jesus na região da antiga Vila de São José, todavia sem perder o foco de análise, a pintura em perspectiva da irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Além disso, citaremos rapidamente o “mito Aleijadinho”, que contribuiu para o “esquecimento” de alguns artistas do ciclo Rococó mineiro.²⁰²

1. De Roma a Minas Gerais – o pintor no “velho e no novo mundo”

A “cidade eterna”, como é conhecida Roma, foi palco do mecenato clássico, bem como as outras cidades-estado italianas, como Florença e Veneza. A capital italiana foi reduto de artistas desde seus primórdios. Mas, com o Renascimento e, conseqüentemente, com a construção da Basílica de São Pedro, a concorrência aumentava entre os artistas na mesma proporção em que crescia o gosto de seus contratantes.

Roma possuía diversos tipos de mecenas. Os mais famosos e abastados eram os Papas, que, com o término da construção da Basílica de São Pedro, passaram a ornar seus palácios e capelas particulares. Era comum aos papas fornecerem serviços aos artistas

²⁰²A composição rococó, defendida por Myriam Ribeiro pela influência de Carlos Del Negro, pode ser definida, segundo a autora, em solo mineiro já nos anos de ornamentação do forro da capela-mor de Congonhas, realizado por Bernardo Pires da Silva durante os anos de 1773-1774. Segundo os estudiosos, a trama de enrolamentos, a rede de concheados com aplicações de rocalhas e os ramos de flores, além do muro parapeito com a presença de personagens bíblicos seriam uma constante nas obras do dito ciclo-rococó. Com rocalhas emoldurando as cenas centrais ou, como mesmo realizou Xavier Carneiro em Mariana, reduzindo a arquitetura de perspectiva a um muro-parapeito que deixa o centro com espaços vazios, o rococó predominante na região de Ouro Preto vai destoar um pouco do apresentado por Manoel Victor de Jesus na região da Comarca do Rio das Mortes.

conterrâneos.²⁰³ As famílias papais foram os grandes mecenas de Roma, pois tornavam os artistas de que gostavam protegidos, o que favorecia novas encomendas. Além do mecenato exercido pela corte papal, as congregações religiosas foram grandes patrocinadoras da arte e suntuosidade em seus colégios, igrejas e casas religiosas.²⁰⁴ Seguindo as ordens religiosas, os mecenas privados pululavam Roma, cada um com suas galerias privadas de arte e antiguidades.²⁰⁵

Os artistas que vinham de outras localidades para a “cidade eterna” eram acolhidos pelos mecenas abundantes na cidade. Geralmente, esses artistas se associavam aos mecenas para ganharem público, ou seja, para terem sua obra reconhecida. Esses pintores podiam expor suas obras, mas preferiam mesmo a proteção de um único comitente. A *Servitù Particulare* era a relação mais estreita entre artistas e mecenas, pois passavam a ser tratados como membros da família de seu protetor da mesma forma como eram tratados os cortesãos e funcionários.²⁰⁶

Mesmo em um meio onde os serviços artísticos eram requisitados, uma das maiores preocupações era a conquista de um lugar na sociedade, fato que não difere muito do que acontecia com o pintor colonial Manoel Victor de Jesus. Apesar de inexistir uma academia em Minas, para perpetuar uma arte de boa qualidade e reunir os artistas em busca de um lugar social avantajado,²⁰⁷ os artistas do Novo Mundo também buscaram mecanismos para tal.

Voltando ao Velho Mundo, em Veneza, a situação do artista era bem diferente daquela de Roma. Na Sereníssima, o artista detinha uma posição social bem inferior e o trabalho era familiar e também por equipe.²⁰⁸ Em Portugal, os pintores também refletiam sobre a posição de sua arte perante os ofícios mecânicos e as corporações de ofício. Foi durante a segunda metade do século XVI, que, de acordo com Vítor Serrão, os pintores a óleo desencadearam um movimento em favor da distinção e liberalidade de seus ofícios.²⁰⁹

²⁰³ HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores – arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Ed. da USP, 1997, p.19.

²⁰⁴ *Idem*, p.115.

²⁰⁵ *Idem*, p.161.

²⁰⁶ *Idem*, p.21.

²⁰⁷ De acordo com Francis Haskell, a busca por um lugar social na sociedade romana propiciou o surgimento de uma associação profissional: a Academia di San Luca, onde havia a diferença entre o artista sério e o artesão mecânico. *Idem*, p.34. Jeaneth Xavier Araújo aponta que em Portugal algo semelhante também foi realizado. Em 1602 foi fundada a Irmandade de São Lucas como corporação específica para os pintores da cidade. CAMPOS, 2007, *op. cit.*, p. 35. Como curiosidade, São Lucas é conhecido como protetor dos pintores por ter sido o primeiro a realizar um “retrato da Virgem”.

²⁰⁸ HASKELL, *Idem*, p.39.

²⁰⁹ SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: iniciativas editoriais, 1961-1971.

Na metrópole portuguesa, os pintores buscavam o rompimento com a rigorosa estrutura presente nas associações corporativistas, que perpetuavam desde o período medieval. Os pintores a óleo estavam agrupados sob a *Bandeira de São Jorge*, que abrigava também outros artistas e oficiais mecânicos. As lutas individuais e coletivas marcaram o rompimento dos pintores com os antigos paradigmas, transformando, assim, a categoria em arte liberal. Com isso, os pintores passaram lentamente a ganhar reconhecimento da sociedade, que, naquele momento, vivia o Maneirismo, espécie de renascimento lusitano.²¹⁰

Além da importante mudança no *status* social dos pintores a óleo, que deixaram de ser meros artífices para se tornarem oficiais liberais, outro motivo os levou a buscarem a independência da *bandeira de São Jorge*: as tributações e as obrigações que a corporação exigia de seus membros.²¹¹

Segundo Vítor Serrão, os pintores fundaram em 1602 a Irmandade de São Lucas, com a finalidade de reunirem os artistas a óleo da cidade de Lisboa. Em Portugal, diferentemente das academias italianas, a corporação estava voltada mais para a questão do assistencialismo e da religiosidade do que para a discussão e o ensino da arte.²¹²

De acordo com Araújo, foi com o Renascimento que a imagem do artista foi ganhando ares de “gênio” e seu trabalho, de “originalidade”, diferente do que acontecia na Idade Média, quando a arte possuía um caráter místico. Com essas mudanças, o artista renascentista passava a ganhar espaço em detrimento do sentido sagrado das obras de arte.²¹³ E com isso, os artistas lentamente foram deixando a posição de artesãos para alcançarem o lugar de oficiais liberais.

Todo o processo encadeado pelos pintores a óleo em Lisboa é semelhante ao desejo dos artistas coloniais que buscavam também melhorar a posição social em que se encontravam. Entretanto, a situação na América lusitana era um pouco mais complexa do que na metrópole, justamente porque, aliados ao processo mecânico que esses artífices coloniais estavam inseridos, existiam os quesitos cor e *status* servil. Entre a maioria dos artistas, encontramos alforriados e mestiços trabalhando com a pintura, mas sem a

²¹⁰ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas minas setecentista: trabalho e vida cotidiana*. Tese de doutorado, FAFICH, Belo Horizonte, 2010, p.82.

²¹¹ *Idem*, p.84.

²¹² SERRÃO, 1961-1971, *op. cit.*.

²¹³ BAZIN, German (*apud* ARAÚJO, 2010, *op. cit.*, p.81).

distinguir de outros serviços. Caio Boschi afirma que inexistia uma diferenciação entre aqueles que exerciam os ofícios mecânicos e a pintura,²¹⁴ por exemplo.

De acordo com Santiago, em Minas, o oficial mecânico possuía maior liberdade do que na metrópole justamente porque não existiam ou eram fracas as corporações. Apesar das tentativas das câmaras municipais de normatizarem os artífices, por meio dos ditos exames e regimentos, os pintores e entalhadores não se submetiam às regras impostas, o que, segundo a historiadora, é um indício de sua diferenciação.²¹⁵

José Newton Coelho Meneses aponta em sua tese de doutoramento que os artesãos e artífices, por não estarem associados a uma corporação, traçavam seus caminhos de forma individual e a partir do reconhecimento dos encomendantes e do público em geral.²¹⁶ Era no dia a dia que ganhavam a consideração para com seu trabalho. Cabe ressaltar que, apesar de serem reconhecidos, nem sempre os mulatos pintores, por exemplo, eram distinguidos fora de seu orbe de atuação. Ou seja, os artistas negros ou mestiços não eram “branqueados” completamente em seu meio social. Santiago faz uma afirmação pertinente ao universo colonial, pois, “para os encomendantes da decoração de suas capelas, a perícia de um artista era mais importante que sua cor ou condição. Em outras situações, pleiteando, por exemplo, um cargo na câmara, o artista pardo seria preterido em favor de um branco”.²¹⁷

Dessa forma, vamos tentar compreender um pouco mais a dinâmica da vida dos artífices, sobretudo dos pintores na colônia, para, posteriormente, conhecer Manoel Victor de Jesus. A vida e a obra de inúmeros artistas estiveram, por muito tempo, no ostracismo ocasionado por um mito modernista: “Aleijadinho”. Vamos nos deter rapidamente na mitificação de um dos mais importantes artistas coloniais brasileiros e entender como o mito acabou por legar a outros artistas o esquecimento pela História da Arte.

2. O Mito “Aleijadinho”

²¹⁴ BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, coleção tudo é História, 1988, p.15.

²¹⁵ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 112.

²¹⁶ MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais*. 2003. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, 2003, p.336.

²¹⁷ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 113.

Olhando para o passado com lentes modernistas, encontramos exemplos de artífices²¹⁸ coloniais: Antônio Francisco Lisboa, o famigerado *Aleijadinho*,²¹⁹ e Manoel da Costa Ataíde. Os dois formam o que a antiga historiografia da arte colonial mineira gosta de chamar de “dupla genial”. A aura mística que se instalou sobre “alma e obra” de Antônio Francisco Lisboa é datada com a publicação da biografia realizada por Rodrigo José Ferreira Bretas, obra que foi publicada em 1858 no *Correio Oficial de Minas* e transformou o artista, com alcunha de *Aleijadinho*, em um típico herói com feições românticas exacerbadas. Esse herói criado foi revisitado pelos modernistas, que acabaram por moldar toda a sua aura de verdadeiro símbolo da nacionalidade brasileira.

A obra de Bretas foi realizada no momento em que o IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro) dava ênfase às biografias, justamente por seguir a concepção da história como “*Magistra Vitae*”.²²⁰ A biografia dos vultos regionais contribuía para uma das tarefas do IHGB, que era a de erigir um panteão para os ditos heróis nacionais. Guiomar de Grammont afirma que as biografias eram escritas dentro de um parâmetro preexistente, ou seja, a fala do biógrafo foi construída para os ouvidos dos membros do Instituto, carregado de uma concepção romântica e nacionalista com contornos excepcionais, porque abusava do conceito romântico do artista-gênio, criador de obras originais.²²¹

A narrativa de Rodrigo José Ferreira Bretas intitula-se *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa – distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de ALEIJADINHO*. A narrativa apresentada pelo autor se baseou no testemunho de Joana, nora do artista, além da memória coletiva de Vila Rica. Muitos historiadores tomam o texto de Bretas como uma fonte indiscutível sobre a existência e atuação do artista em terras mineiras, esquecendo que o documento narrativo está incrustado de ideias do tempo em que foi escrito. Dessa forma, o primeiro texto sobre o heroico artista aleijado já trazia o

²¹⁸ Segundo Moraes e Silva, *Artífice é o homem, ou mulher oficial, que sabe, e professa alguma arte, que faz alguma coisa com artifício, estudo (...)*. Moraes e Silva (1922 *apud* LIMA, Carlos Alberto Medeiros, *Artistas e Artífices no Rio de Janeiro - 1790-1808*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri. 2008

²¹⁹ PIFANO, Raquel Quinet. *O conceito de artista colonial formulado pela história e crítica da arte modernista*. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/110.pdf>>. Acesso em: 25/06/2012

²²⁰ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos trópicos – O Instituto Histórico e Geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Revista Estudos Históricas*, v. 1, n. 1, 1988, p.15. Até o século XVIII, A História era vista como *Magistra Vitae*, ou seja, como a “Mestra da vida”, pois era vista como aquela que fornecia os exemplos para que os erros do passado não fossem cometidos no presente e no futuro. O passado era o ponto puro e simples de referência para a História.

²²¹ GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.38.

germe do típico herói nacional tantas vezes reutilizado na construção da identidade nacional brasileira.

Essa narrativa ficcional, como nos apresenta Grammont, acabou por influenciar outros autores posteriores, como German Bazin, que enxergou nas obras de Antônio Francisco Lisboa a sua personalidade tão atormentada:

O retrato realizado por Bretas não servirá à invenção romântica do artista como monstruoso gênio que a doença teria tornado taciturno e solitário, mas também provocará leituras da obra do monstro como retrato expressivo da sua personalidade atormentada. Assim é que Bazin julgará as características próprias das imagens atribuídas ao escultor – sobretudo quando, segundo o francês, elas ‘fogem à anatomia’ – como ‘projeções morfopsicológicas’ do seu autor.²²²

A historiografia da arte colonial brasileira parte justamente desse conceito romântico, imortalizado por Bretas, do “gênio criador”, do herói atormentado, para criar uma ideia da arte sem influência, da arte psicológica, da arte originalíssima do Brasil, tão defendida pelos modernistas.

“Aleijadinho” nasce da construção do discurso de seu biógrafo, que transforma Antônio Francisco Lisboa em um indivíduo excepcional, em uma típica narrativa com contornos românticos, na qual o homem nascido na colônia com um intelecto brilhante é acometido pela doença que tenta retirar dele seu magnífico dom. O modernismo brasileiro²²³ foi um dos momentos em que o personagem de Bretas foi revisitado e tomou a proporção de verdadeiro símbolo da nação brasileira.²²⁴ Os modernistas paulistas, imbuídos do sentimento de se imporem à cultura europeia, passaram a questionar as raízes do Brasil. Esse confronto fez com que os modernistas criassem um Brasil com todas as suas cores, uma nação original e não apenas herdeira do mundo europeu.

Para Mário de Andrade, um dos expoentes do movimento modernista brasileiro, o herói romântico criado por Bretas era a imagem que precisava para demonstrar o conceito de “sincretismo cultural” pertencente à nação. Para Mário de Andrade, “Aleijadinho” foi

²²² *Idem*, p.69.

²²³ O modernismo brasileiro ocorreu de forma tardia se comparado com as vanguardas europeias que se lançaram logo no final da Primeira Grande Guerra. No início da década de 1920, jovens pertencentes à elite paulista que tiveram um contato maior com a Europa passaram a questionar a sua cultura. Um dos elementos mais difundidos seria o da antropofagia, na qual a cultura brasileira “devorava” a cultura alheia, sobretudo a europeia, e, junto com suas raízes e idiossincrasia, transformava em algo novo, original.

²²⁴ Para Diderot, o gênio não se manifestava na busca pela perfeição, mas, sim, na força, na abundância, no patético e nos erros. Dessa forma, os Modernistas desculparam os erros anatômicos do artista, alegando que era ali que se escondia a sua genialidade, sua força (PIFANO, 2009, *op. cit.*).

aquele que conseguiu expressar uma arte tipicamente brasileira, justamente por ter vivido em um período delimitado pelos modernistas como de manifestações que exprimiam a “coletividade colonial”. De acordo com José Augusto Avancini:

Para Mário de Andrade, a figura de Aleijadinho, desde 1919-20, é a figura do herói fundador da nacionalidade, tema que nunca abandonou e que burilou ao longo do tempo, em particular com o ensaio de 1928 e de posteriores referências à obra e à personalidade do gênio mineiro. Desde então nos parece claro que nosso crítico vai consolidando uma primeira intuição, comprovada por análise dos materiais, encaminhando-o para a construção do paradigma Aleijadinho. Para tanto, utilizou-se muito do conceito de gênio, nuançando-o de acordo com nossa realidade cultural periférica e dependente da matriz europeia.²²⁵

Em “Aleijadinho”, Mário de Andrade buscava um distanciamento entre o período Imperial e Republicano, visualizando no meandro colonial um “jeito brasileiro” legítimo. Trabalhando no SPHAN, (Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional) o modernista passa a querer proteger o patrimônio histórico e artístico como uma forma de guardar a memória, de transformar esses monumentos em lugares onde os heróis da nacionalidade seriam exaltados.²²⁶

Mário de Andrade foi convidado a desenvolver um projeto de preservação do patrimônio artístico brasileiro. Ao assumir tal função, o modernista passou a pesquisar incessantemente sobre a vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, utilizando cada vez mais a biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas como uma fonte que indicava o caminho a percorrer. As reflexões de Mário de Andrade ajudaram a consolidar o mito do artista nacional genial e a focar os estudos sobre a arte em Minas Gerais *apenas* na busca do “gênio” nacional.

Quantos artistas tiveram seu nome riscado para dar lugar ao nome de Antônio Francisco Lisboa? Esse é o caso de Lima Cerqueira na obra de São Francisco de Assis de

²²⁵ AVANCINI, J.-A. “Mário e o Barroco”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, p.47-65, 1994, p.50.

²²⁶ De acordo com Gisele Martins Venâncio, as imagens são um forte meio de elaboração de uma memória coletiva ligada à construção de um imaginário social nacional (VENÂNCIO, Gisele Martins. *Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da Identidade Nacional – 1816-1922*. História em reflexão, v.2, p.1-18, 2008, p.5). Ao associar o barroco mineiro à originalidade do artista aleijado, criou-se um lugar de memória, onde se exalta o artista. A presença da arte de Antônio Francisco Lisboa passou a ser cobiçada por várias cidades ditas históricas em Minas, justamente para poder propagar uma memória criada. Possuir uma obra do artista passou a ser sinal de *status*, o que atrai até hoje inúmeros turistas. Esse exacerbado culto à memória do mito de Aleijadinho contribuiu para o esquecimento de outros ótimos artistas atuantes tanto em Minas quanto no Brasil.

São João del-Rei. Sabe-se que o projeto original pertence a Antônio Francisco Lisboa. Porém, a irmandade acabou optando pelo traçado do artista português.

Os modernistas, com sua ânsia de demonstrar a arte mineira como original do brasileiro, como imagem da nação, acabaram por depreciar a presença dos portugueses que atuaram na região. Tal posicionamento tem o efeito contrário do período de atuação de Bretas, que exalta a presença branca europeia como sinal de civilidade e arte no meio dos trópicos. Dessa forma, vários artistas acabaram sendo esquecidos pelos estudiosos²²⁷ e também pela própria população. A memória construída em cima do mito jogava por terra a atuação de outros nomes, de outros personagens que contribuíram para o florescimento da arte dita Barroca/Rococó em Minas Gerais e no Brasil. Myriam Ribeiro, em recente entrevista concedida ao jornal Estado de Minas, afirmou que “a historiografia do barroco mineiro, criada pelos modernistas da Semana de 1922, contemplou apenas os artistas nacionais, principalmente os mulatos. Com isso, deixou de lado os que vieram de Portugal.”²²⁸

Podemos ver reflexos desse pensamento modernista nos próprios estudos sobre Manoel Victor de Jesus. A lente modernista criada por Mário de Andrade para exaltar “Aleijadinho” como o herói da nacionalidade e da arte mestiça brasileira acabou por influenciar a interpretação de Santos Filho, em que suas pesquisas apontaram para um mestre mulato²²⁹. Exaltando essa possibilidade, o pesquisador acabou se esquecendo de outra, a de que o pintor *poderia* ser português, branco, rico e influente. A lente modernista influenciou a leitura das fontes e deu a Manoel Victor de Jesus a feição mitificada de “Aleijadinho”: a de mulato, aquele que vence as barreiras da hierarquia social pelo próprio talento.

Mas como viviam os reais artífices coloniais? Como era o seu trabalho, a formação do ofício, o processo de encomenda? Antes de conhecermos Manoel Victor de Jesus, faz-se necessário conhecermos a vida desses personagens singulares, que deixaram assinatura por meio de sua arte. Cabe ainda ressaltar que Minas Gerais, apesar de suas doces

²²⁷ Muitas pesquisas apontam Ataíde, par do gênio Aleijadinho, como um copiadador das estampas europeias, porém sempre alegando que o artista conseguia representar a cópia com certo grau de originalidade, como adaptar as cenas europeias ao contexto colonial. Essa hipótese corrobora a fama dos artistas de Vila Rica em detrimento de outros atuantes na colônia, justamente por afirmarem que *os outros* realizavam cópias, sem esquecer, que muitas vezes, os comitentes exigiam a cópia fiel das estampas importadas da Europa.

²²⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Jornal Estado de Minas – Domingo, 16 de janeiro de 2011, página 25, Caderno Cultura.

²²⁹ SANTOS FILHO, 1982/1983, *op. cit.*

singularidades, não pode ser descontextualizada do restante do mundo luso-brasileiro, pois sofria e exercia diversas influências, fossem elas do litoral, do interior ou de além-mar.

3. Ser Artista na Colônia

O artista a óleo, como se refere Vítor Serrão aos pintores portugueses, estava ainda inserido na colônia brasileira dentro dos fazeres mecânicos devido à ausência das academias e corporações. Sendo assim, por mais que seu *status* já tivesse se modificado no Velho Mundo europeu, na colônia existia uma linha tênue que separava os ofícios. Com isso, o termo *artífice*²³⁰ englobava uma gama enorme de fazeres artísticos no mundo colonial.

Na Lista Nominativa de 1831 para a Vila de São José, encontramos três pintores: João Bruno da Fonseca, 56 anos, branco, viúvo; Jerônimo Rodrigues, 26 anos, pardo, solteiro; e Jerônimo José de Vasconcelos, 51 anos, pardo, casado. Já no Rol dos Confessados da freguesia de São José, não encontramos menção ao ofício de pintor. Manoel Victor de Jesus aparece arrolado no Rol, mas sua atividade não consta. Sabemos que era *artífice* e pintor por meio de sua variada obra e, documentalmente, via recibos que passava para as diversas irmandades e de seu requerimento de carta patente.

Os pintores e *artífices* gozavam de maior liberdade tributária na colônia devido à ausência, já mencionada, das academias e corporações. A atuação dessas associações, quando existia, era frouxa, e tantas vezes inexistente. Em Minas, eram as câmaras as responsáveis pela realização dos exames de qualificações no florescer do século XVIII. Já no decorrer dos setecentos,

as preocupações das autoridades municipais se limitaram à cobrança das taxas e à organização de comemorações. Até mesmo as atas relacionadas com os licenciamentos e com a condução dos exames de qualificação começavam a desaparecer dos arquivos, provavelmente refletindo o crescente desinteresse das câmaras nestes assuntos.²³¹

²³⁰ O termo “*artífice*” possui o mesmo sentido usado hoje para artista, segundo o dicionário de História de Portugal. Segundo o mesmo, eram aqueles que praticavam as “*Artes Liberais*”, ou seja, aqueles que conseguiam aliar o uso do intelecto com o uso das mãos. Os *artífices* liberais usavam dessa prerrogativa para se diferenciarem daqueles que exerciam o trabalho puramente manual para sobreviverem e que eram conhecidos como “*Oficiais Mecânicos*”. Cf. SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1961-1971, v. 1, p. 210-212, p. 216.

²³¹ LIBBY, Douglas Cole. Habilidades, *artífices* e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial. In: _____; FURTADO, Júnia Ferreira. *Trabalho livre, trabalho escravo – Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Annablume, 2006, p. 63.

Na colônia mineira inexistiam academias de arte da mesma forma que inexistiam as corporações de ofícios mecânicos. Segundo Meneses, a colônia mineira se pautava nos regimentos da metrópole, mas

a formalidade do controle social e intragrupal dos ofícios mecânicos nas vilas das Minas Gerais setecentistas não seguia estritamente o padrão lisboeta. Ao se compararem as vilas ‘mineiras’ do setecentos e a organização dos oficiais mecânicos nelas efetivada percebe-se enorme autonomia organizativa em relação a Lisboa, o modelo que as administrações locais tomavam como justificativa. Distinção entre o modelo e a realidade no espaço colonial é fundamental. Um exemplo basilar da sociedade colonial é bastante para marcá-la: o exercício da mão de obra escrava que prevalece no espaço americano. Além disso, uma sociedade mestiça e sem a rigidez dos padrões socioestamentais das sociedades de Antigo Regime no espaço europeu tende a escapar das regras e disciplinas rigorosas, também no que concerne à regulação do trabalho e, por conseguinte, do seu processo de aprendizagem.²³²

Ser artista na colônia era viver em uma tênue linha entre ser visto como um oficial mecânico, ou seja, como um trabalhador manual como qualquer outro, ou então conseguir impor o *status* de oficial liberal, já alcançado em terras lusitanas, mas complexo em terras coloniais. Araújo afirma que na América portuguesa o artista sempre viveu entre a arte e o artesanato, realidade que só se modificou com a vinda da família real para o Brasil. Dessa forma, com as ausências de escolas e academias de arte, o que existia em Minas eram os ateliês, onde os artesãos mecânicos e artífices renomados aceitavam jovens, escravos²³³ ou não, para ensinar determinado ofício.

Em São João del-Rei, há o caso de Venâncio José do Espírito Santo, pintor do forro da matriz do Pilar da dita cidade, que legou a seus filhos o ofício de pintor e marceneiro, ou seja, um ofício liberal e outro mecânico. Venâncio teve oito filhos com Bernardina Antônia de Vasconcelos; entre eles, Sebastião José do Espírito Santo, que trabalhou em São João del-Rei exercendo os ofícios de pedreiro e carpinteiro.²³⁴ A leitura dos inventários *post-mortem* nos abre possibilidades de descobertas e de identificação dos artistas que exerceram seu trabalho em terras coloniais. No caso de Venâncio e de seus

²³² MENESES, José Newton Coelho. A aprendizagem na oficina, entre a lei e a tradição. as câmaras e a preocupação com a aprendizagem dos ofícios mecânicos nas vilas mineiras. In: CONGRESSO DE PESQUISA E ENSINO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO EM MINAS GERAIS, 5. p. 12.

²³³ Um ótimo trabalho sobre artífices é o de Carlos Alberto Medeiros Lima, no qual o historiador demonstra as várias facetas do trabalho na cidade do Rio de Janeiro e sua relação com o crescimento da urbe nos anos de 1790-1808, deixando claro o papel do escravo como aprendiz de inúmeros ofícios. LIMA, Carlos Aberto Medeiros. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

²³⁴ SILVA, 2009, *op. cit.*

filhos, pela leitura dessa documentação, seguimos a trajetória de uma máquina de moer tintas, que passa de geração em geração para os parentes do artífice de São João del-Rei.²³⁵

Exercer os encargos da ocupação de pintor agregava a si outros exercícios, como encarnar imagens, pintar bandeiras, policromar forros das naves e capelas-mores, além de ser riscador e dourador. Araújo afirma que existia uma clara diferenciação entre as atribuições de cada artista, mas que na prática o que realmente existia era uma completa indistinção das atividades.²³⁶ Manoel Victor de Jesus é um exemplo da polivalência do artista no mundo colonial mineiro. Como já demonstramos, o artista pintou o forro da nave e capela-mor das Mercês ao passo que realizou o desenho de bandeiras e o risco do frontispício da Matriz do Pilar, conforme consta no documento: “Pelo que pagou a Manoel Victor de Jesus da factura [sic] do risco e copia para o novo frontispício da matriz. Recibo a folha do livro deles [sic].”²³⁷

Cabe aqui uma ressalva para as atividades ocupacionais na colônia. Aliado ao estigma relacionado aos trabalhos manuais, há o componente étnico. Araújo ressalta a maciça presença de escravos e forros atuando nas atividades mecânicas e também nas artes, justamente pela aversão do homem português ao trabalho manual.²³⁸

Nas vilas mineiras, de acordo com Douglas Libby, era de se esperar que os artífices participassem das festividades tanto as realizadas pela câmara quanto as eclesiásticas da mesma forma como os seus congêneres participavam em Lisboa, Salvador e São Paulo, com suas bandeiras de ofício. Na colônia mineira, diferentemente das outras, foram as festividades eclesiásticas que se destacaram. Cabe ressaltar, como Libby, que pertencer a uma irmandade estava mais ligado às identidades sociais e étnicas do que às afiliações profissionais.²³⁹

As vilas mineiras cresceram, primeiramente, favorecidas pela extração do ouro e, posteriormente, com a agricultura e o comércio. Esses elementos foram o motor propulsor das urbes mineiras em busca de novas funções para atender às grandes demandas sociais. Não podemos nos esquecer de que era em torno das matrizes que as cidades se desenvolviam e eram esses prédios religiosos que acumulavam a presença de pintores e

²³⁵ *Idem*, p. 105.

²³⁶ ARAÚJO, 2010, *op. cit.*, p.93.

²³⁷ Livro de Receita e despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São João del-Rei 1773-1839, caixa 14, número 41. Arquivo Eclesiástico da paróquia de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.

²³⁸ ARAÚJO, 2010, *op. cit.*, p. 99.

²³⁹ LIBBY, 2006, *op. cit.*, p. 63.

entalhadores durante os séculos XVIII e XIX. Com essa expansão cidadina, os artistas e artífices²⁴⁰ ganharam um papel de destaque.

Nesse primeiro momento de crescimento das vilas mineiras, os pintores e artífices ligados à arte eram de origem lusitana, como José Soares de Araújo, pintor provindo da região de Braga em Portugal e atuante na região do arraial do Tejuco.²⁴¹ Com o tempo, esses pintores passaram suas técnicas para os aprendizes da região em que viviam. Nesse ponto, Minas Gerais se assemelhava ao que acontecia no restante da colônia, justamente porque os portugueses passaram a formar novos artistas, como o que aconteceu no litoral, com Manoel de Jesus Pinto, pintor da região de Recife, Pernambuco. Manoel de Jesus Pinto nasceu escravo e posteriormente ganhou sua alforria.²⁴² Esse aprendizado artístico garantia aos seus executores um lugar de destaque no interior das sociedades em que viviam. Santiago salienta a presença maciça de escravos atuando como aprendizes dos artistas e artífices, além de chamar a atenção para o trabalho em equipe, ou seja, aquele encabeçado por um mestre e realizado pelos aprendizes em Minas Gerais. Essas relações entre mestre e “aluno cativo ou forro” propiciaram um ofício e uma distinção futura dentro da sociedade.²⁴³

O trabalho por equipe foi bastante utilizado pelos mestres de renome que atuaram em Minas Gerais. Ainda citando Santiago, podemos exemplificar com o caso de Manoel da

²⁴⁰ Artífice aqui se refere aos outros modelos de trabalho mecânico, como ferreiros, carpinteiros, barbeiros e etc. Utilizamos aqui a mesma concepção de LIMA, Carlos Aberto Medeiros. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. Além dessa questão, apontamos também que os dicionários da época apresentam o termo “Arte” para várias funções mecânicas, do pedreiro ou vidreiro. LIMA E BACELTA, MDCCLXXXIII apud DINIZ, 1999. Dessa forma, nos parece que no período de análise, os termos não eram separados ou com sentidos distintos.

²⁴¹ José Soares de Araújo também foi um dos pintores que também detinha um cargo militar. Era guarda-mor na região da atual Diamantina. Realizou diversas obras de forro na região dos diamantes, deixando sua obra na igreja de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora do Carmo. Sua obra é particularmente diferente daquelas que encontramos na região do Rio das Mortes. Teve como provável aprendiz e sucessor Manoel Álvares Passos, que realizou obra com traços semelhantes ao do mestre na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, também em Diamantina. Pouco também se sabe sobre esses pintores da região do Serro Frio, o que abre para possibilidades de pesquisa.

²⁴² “Manuel de Jesus Pinto foi pintor e dourador. Nasce escravo, posteriormente obtém sua alforria. Ingressa no final do século XVIII, na Ordem Terceira do Carmo. Em 1791, realiza trabalhos de douramento na matriz de Santo Antônio, em Recife. No ano seguinte, na mesma cidade, faz o douramento e a pintura da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Entre os anos de 1804 e 1815, executa o douramento do mobiliário e a pintura do forro sob o coro da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Segundo Robert C. Smith, é o responsável pela pintura do painel do altar do consistório da Igreja Matriz de Santo Antônio, em 1805, e pelos trabalhos na Igreja Matriz da Boa Vista, ambas em Recife, por volta de 1817.”Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2599&cd_item=1&cd_idioma=28555>.Acesso em: 14 out. 2011.

²⁴³ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos na arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco Mineiro. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira. *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2008, pp 77-88.

Costa Ataíde, que, no ano de 1826, entrou com uma ação contra a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Mariana, afirmando que não havia recebido o pagamento da última parcela dos acertos referentes à pintura e douramento da capela-mor. Os irmãos do Rosário, por sua vez, argumentaram que Manoel da Costa Ataíde não ficava no canteiro de obras, deixando o trabalho na mão de seus aprendizes. A irmandade contava com o testemunho de José Joaquim do Couto, pintor pardo, que afirmou ter trabalhado durante um mês nas obras da dita irmandade, juntamente com o filho de Ataíde, um aprendiz e os moleques do mesmo. Afirmou também, que, durante o mês em que esteve trabalhando, o mestre esteve presente na obra apenas um dia, quando determinou o que cada subordinado faria.²⁴⁴

O que Santiago nos apresenta é um exemplo do trabalho em equipe e também da presença influente dos aprendizes. Existiam trocas culturais entre senhor/escravo que ocorriam de forma natural. Os escravos passavam a se espelhar nas ações dos senhores e buscavam não o fim da escravidão, mas a liberdade, para poderem também atuar como senhores, possuindo cativos. E foi com a urbanização de Minas Gerais que os negros cativos e forros buscaram opções e tiveram variações destas para desenvolverem sua atuação no meio social. Era comum aos senhores investirem na formação de seus cativos, dando a eles a possibilidade de aprenderem algum ofício, além de ler e escrever. Com um escravo capacitado, o senhor também acabava por ganhar.²⁴⁵

Era, assim, um fato corriqueiro aos artistas coloniais possuírem escravos aprendizes e auxiliares.²⁴⁶ Como França Paiva ressalta, quanto menor o número de escravos, mais próxima era a relação entre senhor/escravo.²⁴⁷ Dessa forma, podemos supor que as relações entre mestre e aprendiz cativo eram ainda maiores, que pode ser comprovada por meio dos testamentos, como ressalta mais uma vez Santiago.²⁴⁸

Por sua vez, Araújo afirma que os senhores ganhavam com a capacitação de seus escravos-aprendizes, justamente onde era necessário a força física ou nas fases iniciais de um determinado trabalho, como preparar as tintas, os andaimes e a madeira. Todo esse processo requeria do aprendiz grande perícia.²⁴⁹

²⁴⁴ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 103.

²⁴⁵ PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia*– Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001, p. 88-89.

²⁴⁶ *Idem*, p. 91.

²⁴⁷ *Idem*, p. 92.

²⁴⁸ SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 103.

²⁴⁹ ARAÚJO, 2010, *op. cit.*, p. 101.

Esses homens, cativos ou não, que aprendiam determinados ofícios, sobretudo o das tintas, alcançavam distinção social, e essa distinção vinha, muitas vezes, após os artistas conseguirem sua licença nas câmaras para exercer o ofício de pintura, como já explicitamos. Apesar de muitos artistas negros e mestiços optarem por não retirarem sua licença e continuarem trabalhando para seus mestres brancos ou de origem europeia,²⁵⁰ o meio urbano que pululava nas Geraes propiciava ao negro maior mobilidade social dentro daquela sociedade baseada no Antigo Regime. Segundo Boschi, mesmo não sendo “homens de qualidade”, os negros e os mestiços que detinham conhecimento técnico e artístico não eram marginalizados, pelo contrário, ganhavam muitas vezes papel de destaque dentro dessas sociedades.²⁵¹

A afirmação de Boschi diverge da de Santiago,²⁵² que afirma que nem sempre os mestiços eram reconhecidos fora de seu campo de atuação. A vida dos artistas e artífices mecânicos que provinham do mundo cativo era, sem dúvida, mais complexa se comparada com a dos homens brancos pobres, motivo que não os impedia de tentar mudar de vida. Os crioulos e os forros reproduziam o universo dos brancos, o que causava também certa estabilidade ao regime escravocrata. E, apesar de o mundo colonial ser hierárquico, esses homens de cor encontravam brechas para sua ascensão social, pois, mesmo atuando como auxiliares dos mestres brancos, alguns artistas mestiços e negros conseguiam arrematar obras e exercer a concorrência. Com isso, lentamente iam se associando a outras irmandades, estreitando laços de sociabilidade e garantindo arremates de pequeno porte.

Para visualizarmos melhor essa questão, voltemos a Gregório José da Paixão. Gregório era escravo de Manoel Victor de Jesus e morava na casa que o pintor possuía na atual Rua Jogo de Bola, próxima à matriz de Santo Antônio, em Tiradentes. Em 1795, encontramos referência do escravo de Manoel Victor de Jesus no Rol dos Confessados:²⁵³ Gregório Angola, 29 anos, crismado. Conjeturamos que Gregório era auxiliar de Manoel Victor de Jesus nas arrematações artísticas. Infelizmente, inexistente qualquer documentação que comprove isso, como o inventário *post-mortem* ou o próprio testamento de Manoel Victor de Jesus.

²⁵⁰ DINIZ, Cláudio Lúcio de Carvalho. *As cores da arte: As atividades sociais do artífice em Mariana setecentista*. 2009. Monografia (Bacharelado)-Departamento de História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2009.

²⁵¹ BOSCHI, 1988, *op. cit.*, p. 23.

²⁵² SANTIAGO, 2009, *op. cit.*, p. 113.

²⁵³ Aqui, acessado a partir do banco de dados digital organizado pelos profs. Douglas C. Libby; Clotilde A. Paiva. Original: IHGT, Tiradentes, MG.

Entretanto, há a presença de Gregório em uma documentação referente à devoção – ou a *status* social: sua entrada como irmão remido²⁵⁴ na irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Manoel Victor de Jesus também adentra a dita irmandade no mesmo dia que seu escravo e na mesma posição. Nisso, podemos notar que, mesmo Gregório não arrematando obras ou passando recibos de realização de trabalhos artísticos, detinha as mesmas condições que seu dono e provável mestre para participar de uma irmandade como irmão remido, mesmo sendo uma associação voltada para negros.

Em 1819, faleceu Gregório José da Paixão. Manoel Victor de Jesus passou, então, a “trabalhar sozinho”, pois não encontramos mais referências documentais sobre outro ajudante cativo ou sobre a presença de aprendizes. Mas, como já elucidamos neste trabalho, o mestre não estava sozinho, pois, além de existirem outros ajudantes, deveria existir também um atelier onde Manoel Victor de Jesus ensinava aos jovens seu ofício de artista. Olinto Rodrigues dos Santos Filho afirma que Manoel Victor de Jesus era “professor de pintura” e usava o título de alferes.²⁵⁵

O que caberia ensinar um “professor de pintura” no mundo colonial? Além do uso dos pigmentos, a preparação das madeiras, a matemática e a perspectiva, ensinaria também as letras clássicas? Como não contamos com o inventário do artista, teremos que basear a sua atuação como professor por meio de outros registros, como sua própria obra.

O mestre deveria ter atenção ao explicar aos seus pupilos sobre a perspectiva, que tem a função de realizar sobre uma superfície plana os objetos à distância como estes se apresentam à nossa vista.²⁵⁶ De acordo com Magno Moraes Mello, a pintura em perspectiva encontra-se intensamente ligada à arquitetura justamente porque o artista, por meio do conhecimento da superfície, abobadada ou retilínea, consegue atestar a possibilidade da representação pictórica ilusória, pela realidade geométrica constituída por pontos, linhas e planos.²⁵⁷

A iconografia dos forros das Minas setecentistas e oitocentistas não foge ao esquema presente em solo colonial brasileiro. Entretanto, cabe salientar diferenças estilísticas ligadas ao Barroco e posteriormente ao Rococó, cujas pinturas apresentam uma composição baseada em concheados, rocalhas e ramos florais. Cabe ressaltar ainda que a

²⁵⁴ Já explicitamos o que seria irmão remido, mas vale a pena lembrar que o irmão remido era aquele que ficava isento de ocupar cargos e pagar anuais. Para isso, o irmão deveria dar de entrada dez oitavas de ouro. O mesmo acontecia para aqueles que, estando na hora da morte, quisessem se tornar irmão de alguma irmandade.

²⁵⁵ SANTOS FILHO, 1982/1983, *op. cit.*, p. 232.

²⁵⁶ MELLO, 1998, *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁷ *Idem*, p. 74.

pintura Rococó diminuiu os espaços preenchidos e deixou os fundos vazados. As estruturas arquitetônicas também dividiram o espaço com esses elementos decorativos do Rococó. Preenchendo esses espaços ilusórios criados por rocalhas e armações arquitetônicas, encontramos quase sempre a mesma iconografia, que se constituía da presença dos “Doutores da Igreja”, Evangelistas, anjos e santos de devoção, sem se esquecer das cenas principais que ficavam no centro dos forros, fossem os da nave ou da capela-mor.

O “professor de pintura” provavelmente ensinava seus métodos de criação, a forma como preparar a pigmentação, a perspectiva, a proporção. Entretanto, quando analisamos a obra de Manoel Victor de Jesus, encontramos algumas limitações fornecidas, provavelmente mais pela forma como trabalhava – em andaimes, nos forros – do que por limitação artística. Aprofundaremos isso adiante.

Ressaltamos a presença de três pintores na Lista Nominativa de 1831, realizada após a morte de Manoel Victor de Jesus. Suspeitamos que esses homens, além de Gregório José da Paixão, cativo auxiliar, poderiam ter sido aprendizes do “professor de pintura” da Vila de São José. Infelizmente, não podemos comprovar tais relações. Entretanto, é fato que os pintores e artífices não trabalhavam sozinhos e contavam com a presença ou de aprendizes, em seus ateliês de fundo de quintal, ou de seus próprios escravos, que aprendiam o ofício e, posteriormente, ganhavam autonomia, liberdade e trabalho, vindo a disputar com seus mestres.

Porém, cabe ressaltar que Manoel Victor de Jesus não era *apenas* um artista liberal e eventual oficial mecânico. O artista exercia outra “profissão” além de artífice. Ele era conhecido como Alferes da 7ª Companhia do Regimento de Infantaria das Milícias de Pium-i, Bambuí, Campo Grande, Picada de Goiás e suas anexas na Comarca do Rio das Mortes, sob comando de Inácio Correia Pamplona. A grande maioria dos artífices ocupava cargos militares: de Manoel Victor de Jesus a Manoel da Costa Ataíde, vamos ver esses artistas conciliando suas arrematações e sua atuação militar. Atuação essa que contava, e muito, para o aumento de prestígio e ascensão social.

4. Entre o Pincel e a Espada: Manoel Victor de Jesus

Há poucos estudos que apontam uma solução para a dúvida que recai sobre a presença de patentes militares na vida dos pintores coloniais. A questão econômica e social dos artífices ainda não foi estudada a fundo em Minas, porém é fato conhecido que grandes

mestres decoradores detinham cargos militares: Manoel da Costa Ataíde, José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo, entre outros.

O sistema militar que se estabeleceu em Minas Gerais era semelhante ao português, e era formado pelas Tropas Regulares, Regimentos Auxiliares ou Milícias e Ordenanças.²⁵⁸ Em Portugal, no período em que D. Sebastião se encontrava no poder, a vida militar foi regulamentada, estendendo sua organização para as possessões de além-mar. Sendo assim, os Corpos de Ordenança se estabeleceram a partir d'O Regimento das Ordenanças e dos Capitães-mores, datado de 1570.²⁵⁹

De acordo com o regimento, toda a população adulta masculina entre 18 e 60 anos e com capacidade de combate era recrutada, e a partir daquele momento não poderia mais se eximir do serviço militar não remunerado. Entretanto, os postos mais altos da hierarquia de comando das Ordenanças não ficavam a cargo da população simples. Elas só podiam ser exercidas por homens com determinadas qualidades.²⁶⁰

As Tropas de auxiliares também não recebiam soldo e sua função era atuar contra possíveis invasões externas. Aqueles que pertenciam a essa linha eram responsáveis pela compra e manutenção de seus equipamentos, como fardamento e cavalos. Havia distinções de atuação entre as divisões, e, sobretudo entre a cavalaria – formada pelos homens brancos – e a infantaria, que era separada entre brancos, pardos e negros. Já as Tropas Regulares eram o “exército” que empreendiam as operações de guerra e recebiam remuneração. Em Minas Gerais, segundo Cotta, os militares pertencentes às Tropas Regulares ou de Primeira Linha recebiam, além do soldo, fardamento, farinha, azeite, capim, cavalos e assistência “hospitalar”.²⁶¹ Mello afirma que os oficiais dos terços dos Auxiliares eram liberados de qualquer encargo ou contribuição municipal.²⁶²

²⁵⁸ Ver: MELLO, Christiane Figueiredo Pagano de. *Forças militares no Brasil Colonial: corpos de auxiliares de ordenanças na segunda metade do século XVIII*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009; COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos: mobilidade social via postos militares nas Minas do século XVIII. *Revista de Humanidades*, Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 3, n. 6, out./nov. 2002. ISSN -1518-3394. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 10/04/2012. COSTA, Ana Paula Pereira. Estratégias sociais e construção da autoridade: uma análise das práticas de reprodução social dos oficiais dos corpos de ordenanças na busca pelo mando. *Revista de Humanidades*, Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 7, n.18, out./nov. 2005. ISSN -1518-3394. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 10/04/2012.

²⁵⁹ MELLO, Christiane Figueiredo Pagano de. Os corpos de Ordenança e auxiliares. Sobre as relações militares e políticas na América portuguesa. *História: Questões e Debates*, Curitiba: Ed. da UFPR, n.45, ano?, p. 29-56, p.31.

²⁶⁰ MELLO, ano?, p.31.

²⁶¹ COTTA, 2002, *op. cit.*, p. 73.

²⁶² MELLO, ano?, *op. cit.*, p.33.

Aqueles que pertenciam às Ordenanças eram conhecidos como “paisanos armados” e também não recebiam soldo, pois permaneciam em seus serviços particulares e só eram convocados no caso de uma grave perturbação da ordem pública.²⁶³ De acordo com Costa,

o termo paisanos armados carrega em si a essência do que seria a qualidade militar dos integrantes das Ordenanças, isto é, um grupo de homens que não possuía instrução militar sistemática, mas que, de forma paradoxal, eram utilizados em missões de caráter militar e em atividades de controle interno. Os postos de Ordenanças de mais alta patente eram: capitão-mor, sargento-mor, capitão. Os oficiais inferiores eram os alferes, sargentos, furriéis, cabos-de-esquadra, porta-estandartes e tambor.²⁶⁴

Os capitães-mores eram escolhidos pelos oficiais das Câmaras e deveriam estar presentes na eleição o Corregedor ou Provedor da comarca, pois era deles a responsabilidade de enviar ao monarca as informações sobre os eleitos, além de averiguar se os mesmos detinham qualidades para o cargo em questão.²⁶⁵ Dessa forma, o papel desempenhado pelas ordenanças se ligava, além do militar, à administração local. Sua atuação era restrita à sua localidade e suas patentes superiores dadas aos homens ricos e influentes das vilas.

A escolha para os postos de oficiais se liga a uma prática comum às Minas setecentistas: a lógica clientelar, baseada em critérios de amizade, parentesco, fidelidade, honra e serviço. Para a escolha de um *alferes*, o capitão deveria escolher “pessoas dignas e capazes”. Essas pessoas, posteriormente, seriam confirmadas pelo governador. Mas o que seriam essas “pessoas dignas e capazes”? Segundo Cotta, essas pessoas eram aqueles homens que detinham posses e que desejavam títulos e honras. Sem nos esquecer, que esses homens não eram crioulos ou forros, e que não precisavam do soldo, pois detinham renda. O que desejavam era o prestígio e a posição de comando sem citar as isenções de impostos.²⁶⁶

Sendo os cargos de Ordenanças títulos de prestígio e promoção social, e não propriamente cargos públicos, em que os seus membros permaneciam em seus ofícios e só eram solicitados caso houvesse grave perturbação pública, aferimos que Manoel Victor de Jesus, por deter um título de Alferes, gozava de uma posição social, de certo modo, avantajada dentro da sociedade da Vila de São José.

²⁶³ COSTA, 2005, *op. cit.*, p. 467.

²⁶⁴ Idem, p. 467.

²⁶⁵ MELLO, 2009, *op. cit.*, p. 34.

²⁶⁶ COTTA, 2002, *op. cit.*

Manoel Victor de Jesus, no ano de 1798, enviou para o governador geral da capitania de Minas Gerais um requerimento pedindo a confirmação de sua carta patente para o posto de Alferes da 7ª Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias de Pium-i, Bambuí, Campo Grande, Picada de Goiás e suas anexas na comarca do Rio das Mortes. Ao que parece, o documento foi redigido pelo próprio pintor, assinado, enviado e confirmado no ano de 1800.²⁶⁷

Como já analisamos, os nomes para a vaga de alferes eram escolhidos pelo capitão, que utilizava critérios clientelares para as indicações. Sintomática essa escolha, uma vez que apenas os homens influentes e de posição social intermediária ou abastada eram escolhidos. De acordo com o viajante inglês, John Luccock, os homens de talento da região eram pobres, pintavam por preços vis e, se permanecessem na região, viveriam em miserável dependência.²⁶⁸

Não sabemos o quão influente Manoel Victor de Jesus era na pequena Vila de São José, mas seu prestígio era, ao menos, razoável perante a sociedade da época. Mas nem sempre foi assim, justamente porque, quando jovem, encontramos o artista em meio a facadas e pontapés, e não entre tintas e espadas.

No Livro 1 de Querelas, encontramos documentos que nos apresentam uma leitura seca e sem maiores informações sobre o jovem artista. No ano de 1775, Manoel Victor de Jesus foi ofendido, por Antônio Ferreira, homem branco e assistente na casa de Clemente José, com pancadas.²⁶⁹ Prosseguindo com a leitura de outros dois documentos que aparecem arrolados nos livros, descobrimos que Manoel Victor de Jesus foi ofendido também por Joaquim Angolano com facadas. O réu Joaquim era casado com uma crioula, que era assistente na casa de José Marinho, da intendência.²⁷⁰

Com seus tenros 15 anos, Manoel Victor de Jesus se envolveu em uma enrascada. Infelizmente, só podemos conjecturar sobre esses secos documentos. Manoel Victor de Jesus não se casou e não deixou descendentes diretos. Não deixou inventário ou

²⁶⁷ ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO – MINAS GERAIS [ANT. 1800 – OUTUBRO – 9]. Caixa: 154 doc: 34.

²⁶⁸ O viajante inglês esteve na região por volta de 1818 e teceu suas considerações sobre a região. Na passagem citada, o viajante faz referência ao pintor que trabalhou no forro da nave da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Eis o trecho de sua opinião equivocada: “Tal como tantos outros homens de talento, ele é pobre, pinta por preços vis e, se aqui permanecer, não deixará nunca de viver em miserável dependência”. LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 302. Tais apontamentos já foram realizados nesse capítulo.

²⁶⁹ Livro 1 de Querelas/Devassa, folha 3v-7v. IPHAN – São João del-Rei.

²⁷⁰ Livro 1 de Querelas. Folha 92v. IPHAN – São João del-Rei.

testamento. Mas segundo Olinto Rodrigues dos Santos Filho, o artista morava na antiga Rua de Trás (atual Jogo de Bola) em meados do século XIX.²⁷¹

Manoel Victor de Jesus iniciou seus trabalhos, documentalmente, no ano de 1782, sete anos após as “pancadas” que sofreu. Uma das primeiras irmandades que encomendaram o serviço de Manoel Victor de Jesus foi a do Santíssimo Sacramento, para a qual realizou obra em conjunto com Manoel Alvares.²⁷²

Por meio de seu testemunho no Rol dos Confessados de 1795, calculamos o ano de nascimento do artista. No documento, Manoel Victor de Jesus declara ter 35 anos. Dessa forma, nasceu por volta do ano de 1760 em local e dia desconhecidos. Provavelmente, era religioso, pois foi crismado e pertencia a duas irmandades: Nossa Senhora do Rosário²⁷³ e São Francisco de Assis, sediada na capela de São João Evangelista.²⁷⁴

A participação de Manoel Victor de Jesus nessas duas irmandades levanta discussões sobre sua cor e também posição social. Segundo Olinto Rodrigues dos Santos Filho, enxergando pelas lentes do modernismo, Manoel Victor de Jesus seria mulato simplesmente pelo fato de pertencer a duas irmandades voltadas para tal agrupamento. Carla Mary S. Oliveira reproduz a fala de Santos Filho ao afirmar que Manoel Victor de Jesus era mais um mulato inserido no mundo artístico colonial.²⁷⁵

Entretanto, nas análises de Oliveira, apesar de Manoel Victor de Jesus ser mulato e pertencer à irmandade de Nossa Senhora do Rosário, não deixa transparecer em sua obra qualquer referência à sua condição mestiça, como os outros artistas que analisou em seu artigo. A autora ainda afirma que Manoel Victor de Jesus reproduz nos caixotões visíveis da igreja do Rosário os modelos europeus sem qualquer ressignificação.²⁷⁶

Diferentemente de Santos Filho e Oliveira, divergimos da ideia de Manoel Victor de Jesus ser mulato, e o motivo para isso é simples: no Rol dos Confessados, Manoel Victor de Jesus se declara branco, maior e crismado. O Rol dos Confessados da freguesia de

²⁷¹SANTOS FILHO, 1982/1983, *op. cit.*, p. 236.

²⁷² Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento: 1779-1846. Folhas 12. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

²⁷³ Livro de entrada de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

²⁷⁴ Realizamos a leitura de outros livros de entradas de irmãos voltadas especificadamente para o público branco e rico, mas não encontramos registro de assentamento de Manoel Victor de Jesus.

²⁷⁵ OLIVEIRA, 2011, *op. cit.*

²⁷⁶ *Idem*, p.15.

Santo Antônio da Vila de São José de 1795 é um censo eclesiástico que enumerou, por domicílio, 10.929 pessoas com direito a comunhão, ou seja, que haviam se confessado.²⁷⁷

De acordo com Douglas Libby e Clotilde Paiva, o Rol dos Confessados de São José pode ser considerado uma fonte de raro valor que permite a determinação do gênero. Eles afirmam que as informações relacionadas com raça e/ou origem eram de forma uniforme, embora sem especificação para as origens da população branca, como faz com as populações de cor, como as nações africanas (angola, mina) ou nascidas no Brasil (crioulos) ou ainda com sangue indígena (mestiços).²⁷⁸

Sendo assim, as informações contidas nesses documentos devem ser levadas em altíssima consideração. Olinto Rodrigues dos Santos Filho considerou Manoel Victor de Jesus como mulato devido ao fato de pertencer a duas irmandades destinadas aos negros e mestiços: Rosário e Cordão de São Francisco, mas isso não é um apontamento rígido para concluir que o alferes e pintor era mulato, negro ou pardo. Se ele se declarou branco no Rol dos Confessados, ele possivelmente era branco. E pelo que já explicitamos sobre sua patente militar, Manoel Victor de Jesus era branco e influente na Vila de São José.

Oliveira, ao analisar os caixotões que ainda estão visíveis na igreja de Nossa Senhora do Rosário, notou que Manoel Victor de Jesus não fez referências à sua mestiçagem, como os artistas que pesquisou no Nordeste e em Minas Gerais. O “professor de pintura” de São José não fez obras com referência à sua condição de mestiço porque não era mulato ou pardo. Mas a autora, talvez devido ao pequeno espaço que detinha no artigo, não questionou o porquê dessa ausência de caracteres referentes à mestiçagem em um pintor que julgava ser mestiço. Carla Mary S. Oliveira se baseou na bibliografia de Santos Filho e não chegou a averiguar outras fontes para distinguir a condição do artista.

Em nossa dissertação, analisamos uma das imagens da obra que o artista realizou para a Irmandade dos Passos, alocada na matriz de Santo Antônio. Na pintura do *Anjo com toalha com a face de Cristo*, Manoel Victor de Jesus reinterpreta os impressos europeus, adaptando a obra para o pequeno espaço e deixando expresso o seu gosto como artista. O consistório da Irmandade encontra-se ornado com os elementos presentes nos Passos da Paixão de Cristo e foram readaptados por Manoel Victor de Jesus sem nenhum elemento que apontasse para sua condição mestiça ou branca, demonstrando sua capacidade de

²⁷⁷ LIBBY, Douglas Cole. PAIVA, Clotilde Andrade. Alforrias e forros em uma freguesia mineira: São José del-Rei em 1795. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v.17, n.1/2, jan./dez. 2000, p. 18.

²⁷⁸ *Idem*, p. 18-19.

reaprender e recriar uma iconografia singela e coerente com o discurso religioso e ideológico da irmandade. Mais uma vez, discordamos de Oliveira no que tange à questão da ressignificação, pois não enxergamos um Manoel Victor de Jesus reproduzindo, sem qualquer interferência do mesmo, os modelos europeus aportados nas Minas Gerais do século XIX.

Isso posto, voltemos à vida de Manoel Victor de Jesus, que, em 1795, segundo o Rol dos Confessados, abrigava em seu fogo apenas um escravo: Gregório Angola, de 29 anos. Em 1814, Gregório se tornou irmão remido na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, como já citamos. No assento de entrada da irmandade, encontramos o nome completo do ajudante de pintura²⁷⁹ Gregório José da Paixão.

Gregório não se declarou escravo de Manoel Victor de Jesus, e, sim, *servo*,²⁸⁰ o que nos remete novamente à discussão sobre o termo. Era comum aos mestres possuírem escravos aptos para o ofício em que desempenhavam, transformando, posteriormente, esses cativos em aprendizes. Como já sublinhamos, suspeitamos que o *servo* fosse aquele cativo que ocupava um lugar especial dentro da escravaria, que, além de manter um relacionamento próximo com os senhores, desempenhava também uma atividade que o distinguia dos demais. E essa capacidade de se diferenciar dos outros já se expressava na forma como se apresentavam para a sociedade.

O caso de Gregório é um exemplo das relações entre mestre/artífice e escravo aprendiz. Não encontramos o *servo* passando recibos por obras que tenha arrematado, porque, se trabalhou até a sua morte, em 1819, com Manoel Victor de Jesus, não teria assinado nenhum documento, justamente porque tais demandas ficavam a cargo do mestre, e não dos membros da oficina.

Manoel Victor de Jesus faleceu em 27 de abril de 1828 em lugar ignorado. Conhecemos sua data de morte graças à irmandade do Rosário, que anotou em seu assento de entrada a referida data.²⁸¹ Era comum às irmandades assinalarem nos assentos de entrada datas em que eram feitas doações, casamentos e mortes.

O mestre decorador não ficou restrito apenas à Vila de São José. Citamos seu risco para o frontispício da matriz do Pilar em São João del-Rei, onde realizou também, segundo

²⁷⁹ Olinto Rodrigues dos Santos Filho declara que Gregório José da Paixão era ajudante no ofício de pintura de Manoel Victor de Jesus, mas não encontramos documentação referente a essa informação.

²⁸⁰ Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – 1812/1900. Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei.

²⁸¹ Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – 1812/1900. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Santos Filho, a pintura de 18 serafins para a irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, no ano de 1783. Averiguamos documentalente a existência do risco do frontispício,²⁸² mas não encontramos nada a respeito dos 18 serafins, nem mesmo a obra, que se encontra desaparecida.

Manoel Victor de Jesus é um exemplo do artista colonial brasileiro que soube muito bem aproveitar de seu talento para calcar seu caminho dentro da sociedade mineira pautada em hierarquias e mantenedora do regime escravocrata. Deixou poucos vestígios documentais, mas, nas poucas linhas que nos legou, demonstrou como o talento fornecia meios de alcançar um lugar social de destaque dentro dessa sociedade de *Antigo Regime*. Como artista, Manoel Victor de Jesus circulava por vários grupos sociais, o que facilitou as relações clientelares. O cargo militar que recebeu, de segunda categoria, porém de prestígio, demonstra como o artista detinha relações valiosas na sociedade, justamente porque se chegava a tais cargos pela eleição na câmara, como explicamos.

Dessa forma, conjecturamos que as patentes de ordenança se assemelham ao apadrinhamento que os mecenas do Renascimento forneciam aos seus artistas. No começo da Parte II do nosso trabalho, fizemos um rápido panorama sobre o mecenato no “velho mundo”. Se em Roma os artistas se tornavam membros das famílias dos príncipes italianos com todas as vantagens e direitos que o cargo de *nostropittore* exigia,²⁸³ e, depois de alcançado tal *status*, gozavam, assim, de maior tranquilidade no trabalho e do reconhecimento geral, no mundo colonial, onde não existiam academias de arte ou um reconhecimento pertinente aos artistas, como já explicamos, o mais próximo de um lugar social privilegiado dentro da sociedade estava ligado justamente à ocupação de um posto nas ordenanças.

Manoel da Costa Ataíde, grande mestre decorador de Minas Gerais, também possuía o título de Alferes, era branco (de descendência portuguesa) e também solteiro, embora tenha tido com Maria do Carmo Raimunda da Silva, parda forra, quatro filhos vivos.²⁸⁴ Campos afirma que, apesar de Ataíde não seguir todos os preceitos de um homem cristão, como ter um vínculo afetivo sem o sacramento matrimonial, era um homem que

²⁸² Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da cidade de São João del-Rei – Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei, MG.

²⁸³ HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores – arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.21.

²⁸⁴ CAMPOS, 2007, *op. cit.*, p.76.

era aceito entre os membros da elite eclesiástica e confrarial, era estável, apesar de não ser rico, bem relacionado, respeitado socialmente e devoto.²⁸⁵

Ataíde teve como aliados o talento e a boa índole, como ressalta Campos. As relações sociais eram importantes para a ascensão dos artistas decoradores, que só ocorriam se, como na Itália renascentista, caíssem nas graças dos mecenas, que nas Minas eram as irmandades religiosas e ordens terceiras. Cabe lembrar que as irmandades e ordens terceiras eram formadas por membros da elite e por pessoas comuns, o que favorecia ao artista o tráfego entre as diversas camadas sociais da época. Essa liberdade de trabalho ocasionava laços de sociabilidade que, por sua vez, lhes conferiam reconhecimento.

E o reconhecimento era um dos elementos que levavam à indicação a uma patente de ordenança, ultrapassando o limite imposto pela cor. Diferentemente do que Santiago aponta,²⁸⁶ os mulatos e pardos podiam, sim, alcançar lugares sociais de destaque, e uma das formas de se conseguir isso era por meio das patentes militares. Essa busca de distinção acabava por reproduzir o ambiente dos brancos, o que ocasionava um equilíbrio social. Se os forros e pardos não alcançavam a distinção social sonhada por meio das patentes militares, alcançavam no quesito econômico.²⁸⁷


Manoel Victor de Jesus era um artífice que misturava os fazeres liberais e mecânicos. Apesar de ser branco – como se declara no Rol –, podemos considerá-lo como um homem que conseguiu, pelo seu trabalho artístico e manual, alcançar *status* de prestígio dentro da sociedade em se encontrava e perpetuar sua obra nas mais diversas irmandades da Vila de São José e entorno, sem falar de sua possível influência sobre os artistas que o sucederam, como Venâncio José do Espírito Santo e Joaquim José da Natividade.

Sendo assim, Manoel Victor de Jesus se apresenta também como um homem que poderia ter acesso a livros, realizar leituras hagiográficas e a posse de inúmeras estampas e desenhos para compor seus esquemas iconográficos. Se o processo criativo perpassa as relações entre comitentes, pintor e público-alvo, nesse caso, Manoel Victor de Jesus e os comitentes das Mercês estabeleceram um diálogo sobre as formas e a iconografia a ser colocada no forro? Eis uma questão que tentaremos responder ao analisarmos a iconografia da nave e da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos na III e última Parte desde trabalho.

²⁸⁵ *Idem*, p. 78.

²⁸⁶ SANTIGAO, 2009, *op. cit.*, p. 113.

²⁸⁷ COTTA 2002, *op. cit.*



Terceira Parte

Sob o manto crioulo

O manto é a extensão da proteção e da acolhida maternal.

Debaixo dele, somos todos filhos prediletos de Maria.

1. Os Forros da Igreja de Nossa Senhora das Mercês – estudo iconográfico

Nosso trabalho se desenrolou sobre uma problemática nascida da observação dos forros da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José. Entre a primeira observação até a escrita final da dissertação, dúvidas ingênuas foram substituídas por indagações mais profundas, e passamos a assumir riscos ao interpretar uma obra temporalmente distante de nós, mas ao mesmo tempo tão próxima na vivência cotidiana do interior de Minas Gerais.

Quando falamos de Minas, as primeiras imagens que surgem em nossa mente estão relacionadas à sua beleza e religiosidade. Seus mares de morro ziguezagueando entre as construções religiosas dão à região um aspecto singular, que é acentuado pela cultura leiga²⁸⁸ ainda viva nos cantos deste Estado.

As festas religiosas são riquíssimas de detalhes. As mãos cansadas das mulheres e dos homens ornamentam os altares, seguram as velas e rezam o terço, enquanto as mãos das crianças se misturam à areia, ao café e à serragem para a confecção dos tapetes para a passagem das procissões. Dos idosos às crianças, a vivência religiosa pautada nos preceitos da Igreja Católica ainda se faz fortemente presente, mesmo com a crescente adesão às igrejas pentecostais e neopentecostais.

Do leigo ao pesquisador, Minas Gerais consegue cativar por meio de seus monumentos históricos, sobretudo as construções religiosas, onde os guias se fartam de contar inúmeras histórias sobre a construção e ornamentação, fazendo sempre referência ao mais famoso dos artistas nacionais, Antônio Francisco Lisboa. Como Carlos Drummond de Andrade escreveu em seu livro *Prosa Selecta*: “as nossas cidades tradicionais se disputam a glória de possuir maior número de recordações do formidável entalhador, e nesse empenho comum entram em boa dose o sentimento bairrista, o cálculo e a boa-fé”.²⁸⁹

Das histórias dos guias à problematização histórica, os forros da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos se mostrou um campo bastante interessante para a pesquisa histórico-artística. O termo *forros* aqui tem um duplo sentido: refere-se tanto às

²⁸⁸ Referimo-nos aqui às inúmeras Irmandades Leigas que ainda hoje realizam as mais diversas festas, como a dos padroeiros, a semana santa e os ritos fúnebres de seus membros.

²⁸⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa Selecta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 221-222.

pinturas presentes no forro da nave e capela-mor da igreja quanto aos membros da irmandade que o ergueu, os crioulos *forros*, poética relação que permeou todos os nossos questionamentos nascidos da observação da obra de arte. Trilhamos um caminho longo, buscando recriar o ambiente onde a obra nasceu. A história pregressa das representações presentes nos tetos foi contada nos capítulos anteriores, quando focamos a constituição social da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e a construção do personagem mais importante desta narrativa, depois das obras: o artista Manoel Victor de Jesus. Agora, abordaremos a obra em si, em suas características iconográficas, salientando seus aspectos simbólicos e reafirmando que uma obra de arte não pode ser descontextualizada, ela precisa estar inserida em um campo de ação humana e ser vista como um artefato cultural. O forro da nave da igreja das Mercês é hoje uma obra de arte na qual os turistas observam boquiabertos a delicadeza do exemplo de uma escola de arte nascida entre mares de morro e sem qualquer preparação acadêmica. Entretanto, não conseguem fazer a relação da obra com o contexto que a construiu. Assim, enxergam as pinturas como um simples ornamento.

As pinturas são muitas vezes consideradas como *simples ornamentos religiosos* porque seus significados se perderam com o tempo. Esses ornamentos religiosos possuem significados intrínsecos que só podem ser entendidos a partir da sua imersão no seu contexto sociocultural, no qual entra o historiador. Para não cometer erros grotescos, Ernst Gombrich aconselha os pesquisadores iconológicos a insistir na busca do *significado* daquela representação. Para tanto, o caminho da erudição seria o mais acertado. Esse caminho erudito seria aquele em que o pesquisador buscaria nos textos mitológicos e hagiográficos, entre outros, aqueles elementos que estariam presentes no imaginário do artista e de seus comitentes, para não cair em armações de interpretação.²⁹⁰

Em nosso trabalho, que se pautou em uma pequena amostra das obras de Manoel Victor de Jesus, especulamos sobre um *padrão intencional de encomenda*,²⁹¹ que se relacionava intimamente com os desejos dos comitentes e com a capacidade criativa do artista. Essas duas arestas se unem pela participação de um terceiro elemento, que é justamente o receptor, no nosso caso, os fiéis que se alocavam na igreja das Mercês.

²⁹⁰ GOMBRICH, Ernest. *Symbolic Images – Studies in the art of Renaissance II*. Nova Iorque: Phaidon Press, 1978.

²⁹¹ Esse conceito foi gerado a partir das observações da obra de Manoel Victor de Jesus em Tiradentes. Pretendemos dar um enfoque maior e mais cuidadoso nos próximos trabalhos. Aqui, apenas esboçamos um dos caminhos para a relação do pintor com a obra por intermédio dos comitentes.

Ao analisarmos iconograficamente a obra de Manoel Victor de Jesus, notamos grande discrepância em relação às narrativas utilizadas para compor as encomendas recebidas pelas diversas irmandades para quem trabalhou. Analisando a parca documentação referente às encomendas e recibos assinados pelo artista, não há nenhuma referência ao tema a ser retratado no forro da igreja das Mercês, o que nos abre para um campo especulativo a partir das fontes imagéticas.

O legado pictórico de Manoel Victor de Jesus pode ser um exemplo daquilo que chamamos de *padrão intencional de encomenda*, ou seja, da maneira como o artista adaptava os discursos iconográficos ao desejo de seus comitentes. Apesar de a igreja cercear a criação artística, impondo a ausência poética e afirmando a Bíblia e as hagiografias como fontes únicas para a arte sacra, a encomenda em solo colonial se baseava muito mais na intenção²⁹² dos comitentes, que, de acordo com seu lugar de poder, detinham uma determinada visão sobre o tema a ser retratado. Dessa forma, um mesmo artista poderia realizar obras de extrema erudição, como as encontradas nos consistórios e sacristia da matriz de Santo Antônio e no forro da nave da igreja do Rosário, como obras mais simples, como no forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês e no Passo da Paixão, localizado na rua direita da antiga vila.

Mas o que seria esse *padrão intencional de encomenda*? Para compreendermos esse conceito, devemos primeiro entender o *processo criativo* – pois esse *padrão* é apenas um dos caminhos do processo de criação de uma determinada obra pictórica – pautado na relação entre artista, comitente, público e obra.

O artista era aquele que pairava sobre as diversas camadas sociais existentes no interior das vilas e cidades mineiras. Era um negociante de serviços, pois, onde existia a possibilidade de renda, lá estava ele, pronto para o trabalho. Para ocupar o posto de negociante de serviços, o artista deveria possuir as mais diversas técnicas, além de ser letrado e, de certa maneira, culto.

A fama também era uma das formas de os artistas conseguirem arrematar serviços. Mas para tal, era necessário trilhar um árduo caminho. No nosso caso, Manoel Victor de Jesus iniciou seus trabalhos para uma irmandade proeminente da Vila de São José, a do Santíssimo Sacramento. Mesmo trabalhando em colaboração com outro artista, a experiência de atuação de Manoel Victor de Jesus pode ter contribuído para que ele fosse

²⁹² De acordo com o dicionário Aurélio, *intenção* significa: 1. Resultado da vontade depois de admitir uma ideia como projeto; 2. O que está planejado ou se pretende alcançar; 3. Pensamento reservado; 4. Vontade ou projeto atribuído ao autor de uma obra literária na sua criação.

escolhido para realizar outros trabalhos. Cabe ressaltar, porém, que, em uma das documentações da Irmandade do Senhor dos Passos, referentes à pintura e douramento do camarim de seu protetor, nota-se mais uma preocupação econômica do que estética na escolha do artista, pois fica claro que o procurador da dita irmandade contrataria o pintor que detivesse qualidade e bom preço.²⁹³

Os comitentes se preocupavam com o pagamento, que não podia extrapolar as finanças da irmandade, com o bom desempenho do artista e, principalmente, com a realização adequada daquilo que queriam representar. Os comitentes detinham uma determinada *intenção* ao encomendar certos temas iconográficos em seus monumentos religiosos: alcançar os fiéis, pois sem os fiéis a obra não estaria completa.

De acordo com Roger Chartier, as mais variadas obras não possuem sentido estático, universal, fixo. Ao contrário, estão investidas de *significações plurais e móveis*, que se constroem no encontro de uma proposição – a imagem²⁹⁴ – com uma recepção – os fiéis.²⁹⁵ Dessa forma, a finalidade de representar determinada iconografia em um lugar visível aos fiéis acaba possuindo um duplo sentido, que abrange tanto o sentido pedagógico cristão quanto o sentido ideológico social. Essa *intenção* muitas vezes não se encontra de forma clara, mas subjetivamente, nas escolhas iconográficas realizadas pelos comitentes.

A forma como o público recebe a iconografia é importante, mas infelizmente um dado perdido para nossa pesquisa, uma vez que inexistem relatos de época sobre a observação do forro das Mercês, como ocorre para o forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Em 1818, o viajante inglês John Luccock esteve na matriz do Pilar e narrou sua recepção da obra presente no forro. O viajante inglês, apesar de ser um homem do “velho mundo”, não conseguiu sequer identificar a iconografia mais simples do forro, descrevendo-a como equivocada.²⁹⁶

²⁹³ “Termo de resolução a respeito do dourado e pintura do camarim do Senhor dos Passos em 5 de outubro de 1788. Foi determinado, que visto estar acabada a obra do camarim do altar do Senhor dos Passos, pelo que pertencia a carapina e entalhador, e porque já o irmão tesoureiro tinha mandado vir do Rio de Janeiro as tintas e ouro para se pintar e dourar o dito camarim se ajustasse a pintura e douramento dele com o pintor que melhor e mais barato fizesse”. AESJDR, Livro de Acórdãos da Irmandade do Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio, 1722-1829.

²⁹⁴ A imagem é uma proposição justamente porque sua interpretação não é fixa, ela depende dos níveis culturais, econômicos e sociais do receptor. Uma mensagem sublimar pode ser transferida por meio de uma iconografia, mas somente aqueles que compartilham do mesmo lugar de poder dos comitentes conseguem decodificar tal mensagem; para outros, a imagem não passa de mais uma narração pedagógico-cristã ou simplesmente, um ornamento.

²⁹⁵ CHARTIER, 2002, *op. cit.*

²⁹⁶ “O moço, que assim demonstrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu uma pintura a óleo, com exceção apenas das que a própria igreja de São João contém; não deve, portanto, sua obra ser examinada com a severidade da crítica; os contornos e expressões são bons, o traço é rude e falta relevo às figuras; seus tributos, como bem se pode esperar, por vezes são incorretos e demonstram ausência de critério, bom gosto e

Tal exemplo ilustra a forma como um público que não se encontra inserido dentro de uma mesma camada sociocultural não consegue compreender as mensagens subjacentes presentes nas narrativas imagéticas. Entretanto, cabe lembrar que, mesmo dentro de sociedades que compartilham de uma mesma cultura, existem públicos com imaginários específicos e diversos, que interpretam de inúmeras formas uma determinada obra segundo as suas prerrogativas, reinterpretando-as conforme seu lugar de poder.

Dessa forma, os artistas negociadores se encontravam perante um *padrão intencional de encomenda*, ou seja, perante a intenção que permeava todo o pensamento dos comitentes, e não podiam fugir ou modificá-la, pois os contratos eram firmados para que os artistas seguissem à risca as especificações dos contratantes. A mesa administrativa das irmandades e o artista negociavam as obras, aquelas que ficariam à vista de todos e aquelas que estariam em lugares restritos. Era nesse momento que ocorriam os processos de apropriação e reinvenção de temas a partir dos impressos europeus, para posteriormente o artista, munido das intenções dos comitentes e do modelo escolhido, executar a encomenda.

Eram os artistas os mediadores entre os impressos europeus e a intenção dos comitentes. A obra é o elo de junção da criatividade artística baseada em impressos, do *padrão intencional de encomenda* e da recepção do público.²⁹⁷ A imagem é herdeira da preocupação do Papa Gregório Magno (540-604) para com as diversas camadas de fiéis que compunham o corpo da cristandade. Essa preocupação tem raízes profundas e servia para a memorização de histórias, além da doutrinação daqueles iletrados. A finalidade da narrativa pictórica, segundo Alberti, era instruir, agradar, persuadir. Para realizar tais cenas, era necessário ao artista a *compositio*, técnica de organização e estruturação do discurso.²⁹⁸ Manoel Victor de Jesus pode se enquadrar nessa perspectiva, pois usa da copiosidade (abundância de corpos) e sua diversidade (movimento, atitude, gestos) para compor as cenas presentes nas obras do Consistório do lado do Evangelho, além da

instrução. Tal como tantos outros homens de talento, ele é pobre, pinta por preços vis e, se aqui permanecer, não deixará nunca de viver em miserável dependência”. LUCOCK, 1975, *op. cit.*, p. 302.

²⁹⁷ O *Padrão Intencional de Encomenda* se liga basicamente aos comitentes e se baseia em dois pontos: a ornamentação das igrejas, que não se encontrava pautada apenas na religiosidade, mas também nas disputas confrariais, que podem ser exemplificadas não só nas ornamentações das igrejas, mas também pelos gastos nas festas religiosas (ponto de vista social). E o discurso ideológico dos comitentes pautado pelo sentimento religioso do homem barroco aliado às angústias e esperanças de seu cotidiano. Os lugares públicos deveriam possuir uma determinada ornamentação, que diferiria daquela projetada para os lugares restritos. Mais uma vez, notamos uma preocupação referente à transmissão e recepção de valores religiosos de acordo com o público receptor. Uma obra presente em um Consistório teria uma iconografia mais complexa se comparada com um painel presente na capela-mor, por exemplo.

²⁹⁸ PIFANO, Raquel Quinet. Pintura Colonial – Bíblia dos iletrados. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.24, n.2, p.99-112, jul./dez. 2011.

sacristia, localizadas na matriz de Santo Antônio. Nessas obras, podemos entender a narrativa por meio de uma composição preocupada em transmitir os detalhes de forma clara e simples, mas sem perder a referência ilustrada nas gravuras europeias.

O local em que se encontram tais obras é restrito, até os dias de hoje, ao público em geral. Dessa forma, a iconografia ali presente destinava-se a um determinado grupo social que conseguia decodificar suas mensagens subliminares. Não obstante, grande parte dos fiéis encontraria dificuldades em compreender tais cenas, ao contrário do que acontece no forro da nave da igreja do Rosário em Tiradentes, onde temos cenas narrativas referentes à vida de Nossa Senhora.²⁹⁹ Para cada grupo, uma forma de adaptação do discurso imagético nascia do desejo dos contratantes.

A irmandade de Nossa Senhora das Mercês escolheu um tema recorrente na iconografia mineira e brasileira para retratar o forro de sua nave, além da Ladainha de Nossa Senhora para compor o forro em caixotão da capela-mor, temas comuns e coerentes com o discurso religioso da irmandade. Todavia, como apontamos, ausências de elementos simbólicos condizem com o lugar social da irmandade no interior da Vila de São José. Foram essas ausências simbólicas, presentes nas gravuras europeias, que nos levaram a pensar nesse padrão.

Dessa forma, a última parte deste trabalho se volta agora para a análise iconográfica da pintura presente nos forros da igreja das Mercês, levando em consideração o perfil dos seus membros. Até aqui, seguimos a metodologia da *Iconologia* aliada aos estudos culturais e micro-história. Acreditamos que conhecer aqueles homens e mulheres que se irmanaram às Mercês é um dos pontos cruciais para compreender a iconografia escolhida.

Os membros da mesa administrativa eram uma amostra dessa irmandade formada por crioulos forros, indivíduos que foram escravos, mas que gozavam de um novo lugar social quando libertos. De homens pardos, de africanos e de cabras, encontramos poucos. A Mercês era crioula e era forra. Sua iconografia religiosa não poderia destoar do discurso social, e não destoou. Manoel Victor de Jesus soube adaptar desejos, *intenções* e fé em sua obra. Mas deixou guardada por ali uma lembrança que os crioulos das Mercês queriam esquecer. Eram *servos*, eram forros, alguns ainda escravos, que acreditamos buscassem esquecer um passado ou um presente que os humilhava socialmente. As marcas da escravidão eram diversas, mas ali, dentro da igreja, eles escolheram o esquecimento dessas

²⁹⁹ Era comum a circulação de gravuras que faziam menção aos inúmeros títulos dados à Virgem Maria, além de narrar várias passagens sobre sua vida. A *Elogia Mariana* e a *Letanía Lauretana* são exemplos dessa circulação temática.

marcas, o esquecimento dessas dores, não queriam lembrar que a Virgem das Mercês libertava os cativos, pois eles já estavam libertos. A Virgem do Rosário era a protetora dos escravos, a da Conceição protegia os homens brancos, a Mercês poderia ser a dos crioulos forros, mas sem grilhões. E pintura da Virgem não possuía. A Mercês era crioula, forra e protetora, não redentora. Mas um artista resolveu deixar ali, escondido dos olhos dos irmãos, o símbolo da vergonha. Passemos às análises iconográficas.

2. Visão Geral do Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês

Um dos primeiros questionamentos sobre nosso trabalho se deu quando problematizamos a presença da Virgem das Mercês no forro da nave da igreja. A relação é realmente lógica: *se a igreja é de Nossa Senhora das Mercês, a Virgem representada tem que ser Nossa Senhora das Mercês*. Lógico. Entretanto, o fato que nos chamou a atenção para a análise histórica foi justamente a iconografia utilizada para a composição da Virgem. Já apontamos representações de Nossa Senhora das Mercês em Minas Gerais com um aspecto diferente daquela encontrada em Tiradentes, cabe agora analisarmos mais a fundo as representações presentes no forro da nave e, posteriormente, na capela-mor.

A visão geral que o forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês (Fig.1) transparece é semelhante a qualquer visão geral de forros das igrejas de Minas Gerais realizados entre os séculos XVIII e XIX. O forro narra uma história aparentemente sem nexos, mas com todos os componentes empregados pela Contrarreforma. Para a Colônia, um dos aspectos que podem ser ressaltados do Concílio de Trento é a questão da visibilidade da fé. Tal questão foi levantada com muito esmero pelos padres conciliares, tanto que essa mentalidade prosseguiu por séculos. Seguindo as prerrogativas do Concílio, a Igreja colonial se pautou no culto exterior, atividade que ainda movimenta a igreja católica brasileira. O culto exterior se baseia em festas, procissões e romarias, dando uma importância maior aos símbolos exteriores da fé se comparados com a vivência interior:

Dominam no Brasil colônia as manifestações públicas da fé. Os nascimentos, os casamentos, os enterros, as recepções e os festejos estão sempre marcados pelas cerimônias cristãs. Além disso, existe uma preocupação muito grande em separar as manifestações da fé católica de outras manifestações religiosas consideradas menos ortodoxas. A fé católica é a única aceita e oficialmente reconhecida.³⁰⁰

³⁰⁰ HOORNART, Eduardo *et al.* *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do ovo: primeira época*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992, p.155.

O Concílio de Trento também estabeleceu regras a serem seguidas ao que se refere às imagens, principalmente no que diz respeito à prática de conquistar e ensinar ao fiel por meio das representações visuais. Após o Concílio, virou prática comum recorrer a outros meios para a evangelização, buscando opções ao uso exclusivo da Bíblia.³⁰¹ Dessa forma, as relíquias e as imagens passaram a figurar como outro meio de se alcançarem os fiéis e os evangelizar. Um exemplo dessas determinações de Trento diz:

Manda o santo Concílio [...] instruem diligentemente os fiéis primeiramente acerca da intercessão dos santos, sua invocação, veneração das relíquias e legítimo uso das imagens, e lhes ensinam que os santos que reinam juntamente com Cristo oferecem a Deus pelos homens as suas orações, e que é bom e útil invocá-los humildemente e recorrer às suas orações, [...].³⁰²

Era necessário passar às massas iletradas a importância devocional em relação tanto às relíquias quanto às imagens. No bojo desses acontecimentos, o Barroco, movimento estilístico que surgiu após Trento e às contestações protestantes, contribuiu imensamente para a produção de imagens, tanto de forma escultural quanto pictórica, sendo fundamental para a disseminação da doutrina cristã, devido ao seu poder de persuasão.³⁰³ Já que era necessário instruir, que a arte fosse um mecanismo sedutor da alma para a cristandade, pois nesse momento era mais importante emocionar do que evangelizar pela mensagem iconográfica.

De acordo com Santiago Sebastián, a Contrarreforma foi um elemento decisivo à conversão da arte em um instrumento de evangelização do catolicismo, seguindo as diretrizes impostas pelo papado e pelos jesuítas.³⁰⁴ Sebastián cita Giulio Carlo Argan, que define um pouco essa relação entre a Contrarreforma e o Barroco:

³⁰¹ *Idem*, p.156.

³⁰² CASTRO, José de. *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa, 1944-1946, v. 5, p. 332.

³⁰³ A questão da pedagogia cristã se voltar para o uso das imagens é uma querela antiga dentro da própria instituição católica, uma vez que, desde o ano 600, quando o Bispo Serenus e o Papa Gregório Magno discutiam sobre o assunto, a visão do pontífice era a de que as imagens exerciam três funções importantes: contribuíam para o entendimento das passagens bíblicas, o que facilitava o entendimento dos iletrados, traziam à memória a vida dos santos mártires e do próprio Cristo e suscitavam a humildade e o arrependimento da alma que se descobre pecadora. (ARRIVABENE, Talita Goulart. Usos e funções das imagens sob o ponto de vista da Igreja. *Outros Tempos*, v. 5, n. 6, dez. 2008 (Dossiê Religião e Religiosidade).

³⁰⁴ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Leituras iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p.13.

A Defesa e apresentação de imagens, e, portanto, o lugar da arte, é a grande empresa do barroco; [...] Contra o anti-Imagismo e iconoclastia da Reforma, a Igreja Romana afirma o valor ideal e da necessidade prática para demonstração visual, como um exemplo de construção e, sobre os fatos de sua história... Estimula modos de arte espetaculares e acentua o rito, o caráter dramático e adoração.³⁰⁵

O Brasil colonial compartilhou com sua metrópole e colonizadora a mentalidade cristã tradicionalista. Como ressaltamos, o Padroado era o mecanismo de dominação do Estado português sobre a religiosidade colonial. De acordo com Mary Del Priore, “os colonos partilhavam a mentalidade de seus reis, ou seja, participavam de uma maneira de pensar comum aos católicos do seu tempo, [...]”.³⁰⁶ E foi com essa mentalidade extremamente devocional e correlata com as prerrogativas da Contrarreforma que se desenvolveu a arte cristã colonial.

Essa arte cristã colonial também se baseou muito em impressos, como já ressaltamos diversas vezes, recriando temas cristãos de acordo com as intenções dos comitentes. Observando o forro da nave de nossa igreja, não conseguimos “ler” uma história cristã. Os elementos e personagens ali presentes não possuem uma linearidade narrativa, mas encontram-se em plena harmonia.

As pinturas de forro em Minas Gerais não eram prolongamentos da estrutura arquitetônica das igrejas, mas, sim, uma composição que desejava conquistar os fiéis pelo arrebatamento da visão celestial, herança barroca. Marcos Hill afirma:

No caso específico dos forros ilusionistas mineiros, as grandes superfícies de cores claras das pinturas da segunda metade do século XVIII vêm substituir a justaposição contínua de arquiteturas ilusionistas de cores terrosas, típicas das composições do período anterior. Uma luminosa estética intercala espaços vazios pintados, elementos arquitetônicos perspectivados e tramas de enrolamentos compostos de volutas, rocalhas assimétricas e guirlandas de flores.³⁰⁷

O arrebatamento celestial, primoroso elemento da arte Oitocentista mineira, deixa de lado as ornamentações terrosas e fechadas em enquadramentos para dar lugar à apoteose

³⁰⁵“La defesa y revalorización de las imágenes[...] Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo, de los hechos de su historia... Estimula los modos más espectaculares del arte, así como acentua el carácter espectacular del rito y del culto”. *Idem*, p. 14.

³⁰⁶ PRIORE, Mary Del. *Religião e religiosidade no Brasil colonial*. São Paulo: Ática, 1994, p.9.

³⁰⁷HILL, Marcos. Algumas obras do pintor Manuel da Costa Ataíde e seus comentários. *Cultura visual – Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*, v.1, n.3, jan./jul. 2001, p. 132.

mariana ou do santo protetor, utilizando-se de elementos luminosos e tramas de enrolamentos, como as famigeradas rocalhas. Em Mariana, artistas como João Nepomuceno Correia e Castro, e Manoel da Costa Ataíde, entre outros, trabalhavam a mesma perspectiva estilística, que se baseava nos exemplos do Barroco tardio e no Rococó.

Na região do Rio das Mortes, local de atuação de Manoel Victor de Jesus, não há ainda estudos sistemáticos que afirmem a existência de uma “escola”. Em São José, as maiores obras do período são atribuídas e assinadas pelo “professor de pintura”, inclusive as de risco arquitetônico. O artista Manoel Victor de Jesus chegou também a aceitar encomendas em São João del-Rei, vila mais que proeminente e reduto de bons artistas.

Não podemos afirmar documentalmente que Manoel Victor de Jesus deixou sua área de atuação (São José e entorno) e travou experiências com os artistas que pertenciam à região de Vila Rica, região com grandes mestres pictóricos.³⁰⁸ Entretanto, podemos dizer que o artista de São José teve acesso às mais variadas gravuras europeias, baseando seu esquema iconográfico nessas imagens que circulavam abundantemente.

Tais gravuras contribuíram imensamente para a difusão de um esquema iconográfico semelhante em vários pontos do “Novo Mundo”, o que explica encontramos obras com tamanha similaridade em lugares completamente distintos. A iconografia é semelhante, mas o que as distingue está intimamente ligado ao estilo pessoal de cada artista, como a adaptação de símbolos, o emprego da cor³⁰⁹ e as soluções espaciais.³¹⁰ Essas características não se encontravam presentes nas gravuras, pois resultavam da sensibilidade artística dos pintores autodidatas de Minas Gerais, bem como os mais variados acréscimos simbólicos realizados.

Devemos a essa sensibilidade artística a originalidade das pinturas coloniais. Podemos citar como exemplos a interpretação das cores e a transposição das gravuras em escala menor para um espaço maior. Transpor uma gravura para um forro era trabalho que

³⁰⁸ Entre os expoentes da região de Vila Rica, podemos citar os pintores Joaquim Nepomuceno Correia e Castro (x-1795), Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) e Francisco Xavier Carneiro (1765-1840).

³⁰⁹ A cor era interpretada nas gravuras em meios-tons de cinza ou preto e branco para que o observador pudesse intuí-las.

³¹⁰ As gravuras, em menor proporção, geralmente eram adaptadas para espaços muito maiores do que aqueles em que se encontravam, o que eventualmente causava problemas para o artista devido à transposição de uma imagem com determinada proporção para outra completamente distinta.

exigia perícia e talento, mas era recompensado com a possibilidade de recriação das imagens pelos artistas.³¹¹

Manoel Victor de Jesus viveu momentos distintos em sua carreira artística. Iniciou seus trabalhos, muito provavelmente, como aprendiz de Manoel Alvares, com quem trabalhou na matriz de Santo Antônio (Fig.27-32), para depois trilhar aquilo que os documentos demonstram como “carreira solo”. Entretanto, sabemos que era impossível que um artista trabalhasse sozinho. Gregório José da Paixão, único escravo documentalmente encontrado, pode ter sido um dos ajudantes de serviço do artista. Após a morte de Gregório, nenhum outro nome foi relacionado a Manoel Victor de Jesus, nem nos recibos e nem em outro qualquer documento. Mas aventamos a possibilidade da existência de aprendizes justamente porque nos recibos, como já indicamos, Manoel Victor de Jesus é chamado de “Mestre de pintura”. Durante sua atuação em São José, notamos momentos distintos em suas composições, que iam do rebuscado ao mais simples. Para entendermos esses momentos, vamos distinguir aqui o que chamaremos de “composição barroca” e o que chamaremos de “composição rococó”.

O traçado barroco de Manoel Victor de Jesus pode ser entendido como aquele em que o artista se prendia mais às gravuras europeias, suas cores eram mais terrosas e fortes e as cenas fechadas por rocalhas abundantes. O traçado rococó seria o inverso, com a presença de cores mais suaves, mas ainda pendentes para os terrosos e composições simples, porém mais originais. Identificamos, como traçado barroco, as obras realizadas para as Irmandades alocadas na Matriz de Santo Antônio e, como rococó, as obras da igreja das Mercês e de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso.³¹²

Isso posto, ao entramos na igreja de Nossa Senhora das Mercês e olharmos para cima, deparamo-nos com o arrebatamento mariano. As nuvens, que se abrem sobre um fundo ocre, dão espaço para a Virgem. Ao seu redor, anjos voam e reverenciam a Virgem das Mercês de Manoel Victor de Jesus. Ao redor da aparição central, há nuvens tomadas por anjos, pinceladas que evocam as dos impressionistas formam nuvens douradas que aumentam ainda mais o espaço. A perspectiva de Manoel Victor de Jesus é problemática,

³¹¹ CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura remanescente da Colônia – 1800-1830*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1985, p. 22.

³¹² Cabe, aqui, uma ressalva. As obras para a igreja de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, foram realizadas em caixotões e narraram pequenas histórias bíblicas. Como o forro encontra-se em estado crítico de conservação, não vamos nos prender, por enquanto, em sua análise, visto também que o foco de nossa dissertação é a obra pertencente à Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Além disso, consideramos os forros da igreja das Mercês e de Nossa Senhora da Penha como exemplos do rococó de Manoel Victor de Jesus justamente pela abertura celestial, sem a presença das tramas arquitetônicas e de rocalhas, tão comuns aos forros do período denominado de barroco tardio por Myriam Ribeiro.

porque sua intenção provavelmente era colocar a cena da aparição da Virgem em um terceiro plano, mais profundo, proporcionando a impressão de uma continuação arquitetônica (Ilust,1).³¹³

De acordo com Magno Moraes Mello, a construção da perspectiva se deu com a falsa abertura dos forros e no uso da *quadratura*, que adaptou as decorações de *tromp l'oeil* comuns às residências de campo para os espaços religiosos, fazendo uma releitura com linguagem dinâmica e movimentada. O espaço central constituído pela abertura em perspectiva tem sua origem no Renascimento, a partir de conceitos humanistas, sendo muito reutilizado pelo Barroco que a usou para ampliar os espaços representados,³¹⁴ além de fornecer a sensação de agitação e transcendência.

A perspectiva utilizada por Manoel Victor de Jesus é mais simplificada e suave. Não há recursos exagerados de escorço ou deformação anamórfica.³¹⁵ No forro da nave das Mercês, o artista optou pela parca utilização desses recursos, uma vez que os elementos representados são dispostos de forma frontal, paralelos ao suporte, inexistindo movimento, ao contrário do que ocorre com as tramas arquitetônicas. A representação central, entretanto, possui certa tentativa de movimentação por meio dos anjos e das nuvens em tons dourados em pinceladas mais rápidas que rodeiam a visão celestial da Virgem das Mercês.

Essas interpretações iconográficas estavam atreladas ao espírito do homem barroco³¹⁶ luso-brasileiro, justamente pelo viés do pensamento mágico-religioso, que enxergava nas igrejas a representação de um lugar sagrado e de comunhão com os santos. O pensamento cristão atual também compartilha dessa representação, porém de forma bem mais atenuada se comparada com os Setecentos. Os forros ornados com as histórias cristãs seguem os preceitos dessa arte barroca que afirmava que o céu descia à terra e seu lugar de encontro era justamente dentro dos prédios religiosos. Ao se abrirem sobre os fiéis, os forros em perspectiva criavam sensações de arrebatamento, proteção e conforto, mas

³¹³ Um artista que esteve na região do Rio das Mortes conseguiu, com êxito, realizar tal perspectiva. Trata-se Joaquim José da Natividade, e sua obra-prima se localiza em São Tomé das Letras, Minas Gerais. Vide catálogo fig.113.

³¹⁴ MELLO, 1998, *op. cit.*, p. 87.

³¹⁵ De acordo com Magno Moraes Mello, a deformação anamórfica reproduz a profundidade com as gradações dos corpos e converge todas as linhas paralelas em um único ponto, denominado de fuga. MELLO, 1998, *op. cit.*, p. 73.

³¹⁶ Para José Antonio Maravall, o Barroco é um momento histórico ligado a várias esferas sociais, e não apenas como um movimento artístico. Maravall enxerga o homem do século XVII como filho do Classicismo, do Iluminismo e da Contrarreforma, e por ser filho de elementos tão antagônicos, questionava-se sobre seu lugar no mundo. MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

também podiam exercer como um aviso como ocorre na obra de Francisco Xavier Carneiro em Mariana (Imag.13).



Imag.13: Dilúvio, Forro da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro, c. 1807.

Já Manoel Victor de Jesus simplificou a perspectiva, transformando as várias camadas arquitetônicas em bancadas e muros parapeitos, com curvas e rocalhas, proporcionando volume e movimento, além de enfatizar a presença de anjos adultos nos púlpitos pintados espalhados pelo forro. Sua perspectiva simplificada não deturpa sua capacidade inventiva, ao contrário, a destaca. Nos púlpitos falsos do forro, há a hierarquia celeste composta de personagens adultos. Essas representações adultas da hierarquia substituem os famigerados Evangelistas, que encontramos em sua própria obra em Vitoriano Veloso. Para compor esse parapeito, encontramos os dois santos fundadores da ordem mercedária, São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato, com seus símbolos iconográficos e cerceados, cada um, por dois homens de túnicas brancas.

Compondo essa bancada, temos os vasos de flores e as tentativas de criação de uma arquitetura que propiciasse a observação da aparição da Virgem das Mercês. Os tons

de azul, ocre e vermelho dominam a arquitetura fingida, o que contrasta com o fundo branco utilizado por Manoel Victor de Jesus.

Se a pintura contém alguns problemas formais, iconograficamente temos um pintor refinado e atento às diversas fontes de imagens que aportavam no Brasil, sem citar a observação *in loco* de seus companheiros de ofício. No período de Manoel Victor de Jesus, temos outro grande artista em atuação na região: Joaquim José da Natividade.



Imag.14: Joaquim José da Natividade. Matriz de São Tomé das Letras. c. XVIII. Foto de Maria Cristina (PUC-RIO).

Pouco se sabe sobre a biografia de Joaquim José da Natividade (Imag.14).Entretanto, há indícios de que o artista seja nativo da comarca de Sabará (c.1771) e que faleceu em Campanha da Princesa, sul de Minas, em c.1841. De acordo com os poucos pesquisadores,³¹⁷ trabalhou na região do Rio das Mortes entre os anos de 1785 e 1824. Desconfiamos da atuação conjunta e da influência do mesmo sobre Manoel Victor de Jesus, visto que a formação de Natividade se deu na região de Manoel da Costa Ataíde e

³¹⁷ ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988; LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo Rococó. Barroco*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n.12, p. 171-180, 1982; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

Francisco Xavier Carneiro, pintores que introduziram em Mariana a composição utilizada por Manoel Victor de Jesus e por Joaquim José da Natividade, posteriormente,³¹⁸ Segundo Myriam Ribeiro:

Apesar da influência preponderante exercida por Manoel da Costa Ataíde, seu esquema de composição de pinturas de forro não foi o único adotado nas igrejas de Minas no período rococó. Um segundo modelo, bem mais simples, que reduz a perspectiva arquitetônica a um muro-parapeito circundando em linha contínua as laterais da abóbada, e deixando vazia a parte central em torno do medalhão, difundiu-se paralelamente, sem que se possa detectar com precisão as origens desse partido.³¹⁹

A influência da “Escola de Mariana” em Manoel Victor de Jesus pode ter acontecido por intermédio de Joaquim José da Natividade. O “professor de pintura” de São José assinou o primeiro recibo para a irmandade de Nossa Senhora das Mercês em 1800. Se as datas levantadas pelos pesquisadores de Joaquim José da Natividade estiverem corretas, o mesmo estava em atuação na região desde c. 1790. Dessa forma, Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade poderiam ter se conhecido, trocado experiências e trabalho. Mas isso pretendemos averiguar em outra oportunidade.

Sendo assim, depois dessa rápida visão geral do forro da nave da igreja das Mercês e em relação às considerações sobre os modelos responsáveis por sua influência formal, partimos para a análise iconográfica individual dos personagens do forro.³²⁰

4. A Iconografia da Inocência: o cerco angelical³²¹

Os anjos sempre foram um elemento comum e muito bem trabalhado pelos pintores coloniais, inclusive na América hispânica. A representação desses seres alados tem seus escritos mais remotos no Cristianismo, nas passagens do Antigo Testamento. O “Anjo de Javé” é descrito apenas como a personificação passageira da vontade divina da revelação. Na Bíblia, os anjos possuem grande importância, tendo seus nomes ligados às funções que ocupavam dentro da hierarquia celestial. Cabe ressaltar que essa diferenciação hierárquica

³¹⁸ Pretendemos, futuramente, investigar essas trocas entre Manoel Victor de Jesus, Joaquim José da Natividade e Venâncio José do Espírito Santo na região da Vila de São João del-Rei.

³¹⁹ OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p. 283.

³²⁰ Dizemos “quase em todas as suas esferas”, porque nos falta material para averiguarmos a recepção da obra pelos contemporâneos dos irmãos das Mercês.

³²¹ Para maiores informações iconográficas, vide Apêndice B – Aspectos Iconográficos.

dos anjos se deu após a diáspora judaica, onde, provavelmente influenciados pela cultura oriental (Persas, Assírios, Babilônicos), se formou uma doutrina formal dos “exércitos celestes” e de uma corte em torno do Deus único.

Nos primeiros 300 anos do Cristianismo, os anjos eram representados sem as asas, justamente para diferenciá-los dos mensageiros dos Deuses pagãos do mundo romano, como *genni*³²², *putti*³²³ e deusas da Vitória.³²⁴ As funções dos anjos cristãos se assemelhavam às funções dos mensageiros alados do Oriente Próximo (textos Acadianos e Ugaríticos) e também ao dos *daemons*³²⁵ da mitologia grega, que, entre muitas funções, faziam a ligação entre Deuses e mortais.

As primeiras representações de crianças aladas no cristianismo começaram a aparecer na arte a partir do século XII, mesmo período em que surgem as cabecinhas aladas ornamentando as cenas piedosas e marianas, tão utilizadas no Brasil colonial.³²⁶ No forro da nave da igreja das Mercês, há a presença dessas crianças aladas, que o cristianismo denomina de anjos. Esses anjos, que ornamentam a cena principal do forro, aparecem de corpo inteiro, acenam, apontam e reverenciam a Virgem, ao mesmo tempo em que cabecinhas com asinhas coloridas em azul e vermelho enfeitam a abertura das nuvens e olham sorridentes para a aparição central.

Os meninos alados que cerceiam Nossa Senhora das Mercês têm sua origem ornamental nas representações dos *putti*, meninos rechonchudos, geralmente despídos e com asas, que aparecem nas pinturas e esculturas mitológicas produzidas na Renascença e no Barroco. Esses *putti* foram apropriados pela arte cristã e passaram a representar querubins nas pinturas italianas a partir do século XV. Sua origem iconográfica, porém, é

³²² Para os romanos, os *genni* eram aqueles espíritos divinos que apontavam e decidiam os caminhos dos homens e dos lugares. Contudo, perante os deuses, eram seres inferiores, justamente por estarem mais próximos dos destinos dos mortais.

³²³ Na mitologia grega, os *putti* eram a personificação do deus do amor, Eros, em seu estado mais puro, inocente, belo e gracioso, sendo chamados de *erotes*.³²³ Segundo Hesíodo, Eros era aquele responsável pela unificação das forças divinas que regem os destinos dos homens e do universo, cujo elemento de ligação seria o amor, sentimento que envolve corpo e espírito. Na Antiguidade Clássica, Eros tomou forma humana e desde o início foi representado com asas, justo porque pertencia a classe dos *daemons* e transitava entre o céu e a terra.

³²⁴ Na mitologia grega, Niké ou deusa da Vitória era representada por uma mulher alada e fazia parte da iconografia relacionada à deusa Atena, que a segurava em sua mão direita.

³²⁵ De acordo com a Mitologia Grega, os *daemons* eram os companheiros e mensageiros dos deuses, servindo como uma rede de ligação entre o divino e o terreno. Eram seres alados e habitavam os céus e a terra. Eram vistos como seres benevolentes e sobrenaturais, que andavam entre os mortais por serem divindades inferiores. O termo *daemons* nada tem haver com o demônio de judeus e cristãos.

³²⁶ HEINZ-MOHZ, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p.22.

mais distante, data da Antiguidade Clássica na personificação de Eros Urânios, que é representado como um menino com asas.³²⁷



Imag.15: Donatello. Museo dell'Opera del Duomo, Florence, Itália.

Os *putti*, que em italiano significa “meninos”, foram resgatados do ostracismo artístico por Donatello (1386-1466).³²⁸ Contudo, antes de o artista resgatá-los para a arte (Imag.15), esses meninos alados contribuíram para o sincretismo religioso que ocorreu no período do protocristianismo. Mesmo evitando as imagens dos seres alados, os protocristãos não conseguiram impedir que seus anjos tomassem as formas e ações dos *putti* pagãos.

A cultura romana absorveu elementos culturais gregos. Já os escritos do Antigo Testamento, realizados pelos Hebreus, sofreram influências do mundo oriental. Com o cristianismo, nascido em meio à dominação romana sobre os judeus, as apropriações não seriam diferentes, nem mesmo o Islamismo poderia fugir do ambiente cultural em que surgiu.

Foi assim que o protocristianismo misturou elementos do mundo pagão às percepções da nova religião. A arte Paleocristã utilizou símbolos da iconografia existente,

³²⁷ HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. *Nem Eros, nem anjos: representações de putti através da pintura*. 2008. Dissertação (Mestrado)-Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008, p.14.

³²⁸ *Ibidem*.

como a de Orfeu, o Bom Pastor e Hélios, o deus sol, para criar a representação de Cristo. Eros e *Psiquê*, os amantes que simbolizam o amor e a alma, também foram utilizados na arte pelecristã, mas não como símbolo do amor carnal, ao contrário, como exemplos da união da alma com Deus por meio do amor. Durante esse período pelecristão, estava ausente a preocupação com a iconografia mariana e com as representações dos santos. Cristo, por exemplo, foi representado como um peixe por um longo período, ganhando sua forma humanizada somente com a arte bizantina. Com o Império Bizantino e com a ascensão do cristianismo à religião oficial, as representações dos *putti* alados acabaram esquecidas, dando lugar a novas representações de temas cristãos (Imag.16).



Imag.16. Interior of the Chora Church/Kariye Camii, Istanbul.

Os *putti* só retornaram às cenas artísticas pelas mãos de Donatello, que os representou alegres, saltitantes e rechonchudos na cantoria da catedral de Florença em 1431(Imag.15). Para a catedral de Prato (Ilustr.39), Donatello e Michelozzo compuseram, em mármore, bronze e mosaicos, um púlpito rodeado por meninos alados e seminus, que se interagem e brincavam nas cenas divididas por duas colunas.

Os *putti* cristianizados foram espalhados pela Itália pelo discípulo de Donatello, Andrea Mantegna (1431-1506). Seus *putti* eram rechonchudos, mantendo a tradição, mas inovou nas asas, compondo-as semelhante às asas das borboletas (Ilustr.40). Essa inspiração também provém do mundo greco-romano, no mito de *Psiquê*.

Segundo Letícia Martins de Andrade, foi no terceiro século da era cristã que as ideias de Platão foram revistas por Plotino,³²⁹ período em que o mito de Psiquê foi um pouco difundido, justamente porque a alma se tornou elemento importante para o cristianismo. Foi assim que a menina com asas de borboleta passou a ornamentar as catacumbas cristãs.³³⁰ Ao que parece, Mantegna resolveu adaptar as asas da borboleta pertencentes à Psiquê, uma menina, aos seus *putti* (Ilustr.40), talvez com a intenção de ressaltar a leveza dos anjos e sua puríssima alma interligada ao amor divino. Cabe ressaltar que Mantegna também concedeu asas de pássaros e de variadas cores aos seus *putti*, podendo ser a escolha tipológica da borboleta uma mera questão estética. Outros artistas do período, como Lucca Della Robia (1392-1482), que também trabalhou com Donatello, Andrea Del Verocchio (1435-1488), Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo (1475-1564), utilizaram os *putti* alados, esquecendo-se da menina alada Psiquê em suas obras.

Sendo assim, os mensageiros do Deus Cristão ou anjos, do latim *angelos* e do grego *ággelos*, aparecem nos relatos bíblicos com funções semelhantes aos ancestrais pagãos: em Gênesis, são os mensageiros e portadores da revelação divina (Gn 18,2; 19,1; 28,7), em Hebreus (Hbr 1, 14) e no Novo Testamento (Mt 18, 20; 22,30), transformam-se nos protetores e ajudantes das pessoas. No Antigo Testamento (Is 6,2) e no Apocalipse de São João (Ap 8,2.6), sua tarefa é servir e adorar a Deus.

Na arte cristã, os anjos passaram a fazer parte das composições, ornando as mais diversas cenas bíblicas, apócrifas e hagiográficas. A representação mais antiga de um anjo data do século II, na Catacumba de Santa Priscila, em Roma, em uma Anunciação. Os anjos aparecem com frequência nas cenas de sacrifício, nascimento, batismo e ascensão de Cristo, além de compor a corte celestial em torno de Cristo e da Virgem. Os anjos infantis ressurgiram no Renascimento, como explicitamos, ornando cenas piedosas e marianas. Contudo, foi o Barroco que recolocou essas crianças aladas de volta nas ornamentações pictóricas.³³¹

³²⁹Plotino, filósofo nascido no Egito, é geralmente considerado o fundador do chamado Neoplatonismo. Pode ser considerado como um dos mais influentes filósofos da Antiguidade, depois de Platão e Aristóteles.

³³⁰ ANDRADE, Letícia Martins de. *O mito de psique em 1800: um catálogo iconográfico*. 1999. Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999, p.4.

³³¹ Bernini (1598-1690) foi o artista que reintroduziu os *putti* alados na escultura do Barroco. Aliás, o artista produziu inúmeros trabalhos baseados na mitologia clássica e sob sua influência, como podemos notar em uma das mais famosas obras: o Êxtase de Santa Teresa, esculpida entre os anos de 1645-1652, que se encontra na igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma. A cena narra a história do êxtase divino da Santa Teresa segundo seus próprios relatos: o anjo segura um dardo em direção à santa, que se encontra deitada e em posição de puro gozo. Seus olhos estão fechados e sua boca entreaberta. O anjo, em forma de *erotes*, não se encontra nu, apenas com uma túnica arrematada por um laço na cintura. Sua cabeça tomba para a esquerda, como para enxergar melhor a santa, seu rosto possuiu um sorriso quase irônico e sua outra mão

Peter Paul Rubens (1577-1640) introduziu no Barroco as formas dos *putti* da Renascença, adaptando-os a uma nova linguagem espiritual e artística. Rubens estabeleceu esquemas de posições e tarefas para os anjos infantis, o que propiciou sua difusão pelo mundo ocidental, visto que suas obras e gravuras estavam presentes em inúmeras publicações, como breviários e missais. Foi dessa forma, via impressos, que os *putti* da Antiguidade clássica atravessaram o oceano atlântico e chegaram à colônia brasileira para compor as mais diversas cenas bíblicas.

A arte colonial brasileira aceitou de braços abertos os *putti* cristianizados. Esses meninos alados invadiram os forros, os retábulos, as telas, representando a inocência, a pureza e a glória da infância em momentos diversos das cenas cristãs.

No forro da nave da igreja das Mercês de São José, esses anjos infantis abrem o espaço para a Virgem, a personagem mais importante de toda a cena. Nessa pintura de forro, há cinco anjos, representados de corpo inteiro, localizados abaixo dos pés da Virgem e próximos do seu manto. Em cada lado, dois anjos apontam para Nossa Senhora das Mercês, enquanto o quinto, que se encontra debaixo dos pés da Virgem, parece descansar sobre as nuvens. Ao redor desses cinco anjos de corpo inteiro, várias cabecinhas aladas dirigem seu olhar para a personagem central (Ilust.8)

Muitos afirmam que essas cabecinhas aladas são Querubins e Serafins, anjos pertencentes à Hierarquia Celeste, e suas asas vermelhas e azuis seriam o elemento de diferenciação entre as duas classes angelicais. Entretanto, segundo a tradição cristã, Querubins e Serafins encontram-se ao redor de Deus e do Cristo Pantocrator. Porém, a arte ocidental cristã passou a representá-los em companhia da Virgem.

E nenhuma representação combina tão bem com a personificação de Nossa Senhora quanto os anjos meninos (Ilustr.41). No Novo Testamento, as crianças simbolizam a acolhida cândida e espontânea (Mt 18,3/Lc 18,7), atitudes que são inerentes a elas. Na tradição mística, as crianças são vistas como seres que trazem uma lembrança da convivência com Deus no paraíso (Ilustr.42). A face da infância aliada à mulher sem mácula simboliza a iconografia da candura, da doçura, da perfeição. No mundo ocidental, os artistas conseguiram conjugar a inocência e a beleza ao representar Nossa Senhora cercada de crianças aladas.

No forro das Mercês, essas crianças apresentam Nossa Senhora para os fiéis. Em outros lugares da colônia, podemos visualizar anjos brincando, tocando instrumentos,

segura o tecido da veste de Teresa. A escultura gera discussões até hoje sobre as intenções do artista e sobre o relato da santa.

carregando flores e faixas em honra à “mulher vestida de sol” (Imag.17). Todas essas representações estão ligadas à beleza do paraíso, que, iconograficamente, utilizam cenas da infância para demonstrar a comunhão com o mundo divino, justamente porque era o momento em que o ser humano encontrava-se em seu estado de maior pureza e bondade infinita. Dessa forma, nada melhor que os anjos para compor a corte celestial da advogada dos pecadores, pois é Maria, no imaginário cristão, aquela que acolhe todas as almas mundanas como crianças inocentes, carentes de proteção, carinho e amor. E os anjos fazem a ligação entre os pedidos mundanos e as dádivas da mãe dos pecadores.



Imag.17:Anjos músicos. Detalhe da capela-mor da igreja de Santo Antônio. Itaverava, Minas Gerais. Manoel Da Costa Ataíde. c.1811.

A iconografia presente no mundo colonial se baseia no pensamento cristão, na força das representações marianas pós-tridentinas e nos impressos europeus, que davam ênfase à figura da mãe celestial rodeada de anjos. Nos missais, fonte iconográfica não só de Manoel Victor de Jesus, mas de vários outros artistas do Novo Mundo, encontramos gravuras baseadas em Rubens, o pai dos *putti* barrocos, que serviram como inspiração para os mais diversos arroubos celestiais. Além dos missais, as *letanias*, breviários e hagiografias serviam ao gosto dos comitentes e artistas.

Passemos para a iconografia da Hierarquia Celeste, inusitada composição do artista de São José, que optou por representar a Hierarquia no lugar dos Evangelistas e dos “doutores da igreja”, famosos nos forros coloniais.

5. A Iconografia da Beirada: a hierarquia celeste

Como apontamos, os anjos são os mensageiros divinos, seres alados que fazem a ligação dos pedidos e desejos mundanos a Deus e das decisões do Deus cristão aos humanos. Esses anjos, que apresentamos como crianças, desde o seu sincretismo com as culturas pagãs, já ocupavam um lugar inferior no panteão, justamente por estarem próximos aos humanos.

O panteão cristão é composto pelo Deus pai, por Jesus Cristo, filho e encarnação de Deus na terra; pelo Espírito Santo, Deus pai em onipresença; pela Virgem Maria, mulher concebida sem pecado e elevada aos céus; pela Hierarquia Celeste (Ilustr.43), composta por seres espirituais com funções diversas; e pelos santos, almas humanas que seguiram os preceitos divinos na vida terrena.

O Judaísmo, religião berço do cristianismo, após o exílio e influenciado, como dissemos, pelo misticismo persa, estabeleceu a doutrina formal dos “exércitos celestes”, além de uma “corte celestial”.³³² No Antigo Testamento podemos encontrar referências a seres alados divididos por categorias distintas: “e havendo lançado fora o homem, pôs ao oriente do Jardim do Éden os Querubins, e uma espada flamejante que se volvia por todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida”.³³³ Por sua vez, o profeta Ezequiel descreve Deus sentado em um trono transportado por quatro Querubins. Os Serafins, de acordo com Isaías (Is. 6:3), seriam aqueles seres que entoam o cântico “santo, santo, santo”, que faz parte das liturgias judaica e cristã. No Novo Testamento, outra categoria celestial aparece: “porque o Senhor mesmo descera do céu com grande brado, à voz do Arcanjo, ao som da trombeta de Deus, e os que morreram em Cristo ressuscitarão primeiro”.³³⁴

Contudo, foi durante a Idade Média que um teólogo, utilizando o pseudônimo de Dionísio, o Areopagita,³³⁵ escreveu sobre esses seres divinos, formulando a Hierarquia Celeste. Durante muito tempo, os padres, bispos e papas acreditavam que os escritos de Pseudo-Dionísio eram da autoria de Dionísio, o convertido por Paulo, na Grécia. A obra de

³³² HEINZ-MOHZ, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p. 22.

³³³ Gênesis 3:24.

³³⁴ 1 Tessalonicenses 4:16.

³³⁵ Dionísio, o areopagita, foi o único que se converteu ao cristianismo por meio das pregações do Apóstolo Paulo no areópago, lugar de reunião da elite ateniense (Atos dos Apóstolos 17:15-34).

Pseudo-Dionísio trouxe influências neoplatônicas³³⁶ para a teologia cristã, pois seus escritos eram considerados inferiores apenas ao Novo Testamento³³⁷. Sua autoria só começou a ser discutida a partir do século XV.

Sua obra, o *Corpus Dionisianum* ou *Corpus Areopagiticum*, é constituída por quatro tratados e dez cartas, sendo que o *De Coelesti hierarchia* (*Da Hierarquia Celeste*) é a parte que nos interessa para discutirmos a presença dos anjos e arcanjos nas representações pictóricas.

Para Pseudo-Dionísio, a Hierarquia está ligada à disposição da capacidade dos seres de ascender ao divino, pois todos os planos, sejam eles os planos cósmicos, sociais ou interiores, estão ordenados a partir dessa disposição. Toda a obra de Pseudo-Dionísio está orientada para o problema do conhecimento de Deus. Em suas duas obras, ele investiga como a revelação de Deus é transmitida por intermédio dos anjos e da Igreja.³³⁸

De Coelesti Hierarchia refere-se a certa ordem perfeitamente santa que tenta assemelhar-se a Deus, o espírito original. Para cada membro da hierarquia, a perfeição consiste em imitar Deus da melhor forma possível, tornando-se, assim, um ajudante Dele. Portanto, são essas criaturas celestes que participam da divindade e que recebem a iluminação, para posteriormente transmitirem aos mortais.³³⁹

No senso comum cristão, a *hierarquia celeste* refere-se ao exército divino que lutará contra o exército do *Anticristo* no fim dos dias sob o comando do Arcanjo Miguel. Para os leigos fiéis, os anjos e arcanjos são os seres mais poderosos do exército de Cristo.³⁴⁰ Mas para Pseudo-Dionísio, os Arcanjos encontram-se na terceira e última ordem hierárquica, ou seja, ocupam um lugar inferior, ao lado dos nossos já conhecidos mensageiros, os anjos. Aeropagita divide os Seres Angélicos em três ordens, sendo cada ordem composta por três qualidades especiais.

³³⁶ O Neoplatonismo influenciou a teologia cristã. Seu pensamento místico aceitava a natureza incorpórea, mística e transcendente de Deus que não se misturava com o mundo real. Além de Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, outro neoplatonista cristão que influenciou a teologia cristã é Agostinho de Hipona (Santo Agostinho).

³³⁷ Para outras informações: LANE, Tony. *Pensamento Cristão* (v.1). São Paulo: Abba Press, 2000, p. 86-88; GONZÁLEZ, Justo L. *Uma História do Pensamento Cristão* (v. 2). São Paulo: Cultura Cristã, 2004, p. 90-93; GONZÁLEZ, Justo L. *Dionísio Areopagita. Dicionário Ilustrado dos Intérpretes da fé*. Santo André: Academia Cristã, 2005, p. 220-222.

³³⁸ BRANDÃO, Bernardo Guadaluoe S.L. *Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita*. *Revista Mirabilia* 4, Jun-Dez 2005. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2004_04/07.pdf. Acessado em: 25/09/2012.

³³⁹ Folheto Missionário número P, Copyright © 2001 Holy Trinity Orthodox Mission, 466 Foothill Blvd, Box 397, La Canada, Ca 91011, Editor: Bishop Alexander (Mileant). Disponível em: <http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/hier_celeste_s_dinis.htm>. Acesso em: 31 jul. 2012.

³⁴⁰ O termo *Arcanjo* significa literalmente “anjo principal”.

A primeira Ordem é aquela que rodeia Deus e está unida a Ele constantemente. Esses seres não precisam de intermediação, pois se encontram mais próximos Dele do que qualquer um dos membros das ordens seguintes. A primeira hierarquia celeste forma um só batalhão, e é composta pelos Tronos Santíssimos, e pelos batalhões notáveis, que possuem grande número de asas e olhos, recebem o nome de Querubins (Imag.18) e Serafins (Imag.19).



Imag.18: Querubim em iluminura da Bíblia Floreffe, século XII.



Imag.19: Serafins em iluminura das *Petites Heures de Jean de Berry*, século XIV

A segunda ordem é composta pelas Virtudes, Dominações e Potestades (Ilustr.45), que são as inteligências celestes livres de qualquer compromisso terreno. Já a terceira ordem constitui a última hierarquia celeste e é constituída pelos Anjos, Arcanjos e Principados. A ordem dos Arcanjos é aquela intermediária que participa dos dois extremos. Os anjos completam as inteligências celestes e, de acordo com a Hierarquia de Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, são aqueles que possuem o mais baixo grau da qualidade celestial, pois estão mais próximos do mundo material para justamente realizarem a comunicação entre Deus e os homens.

Dessa forma, a função reveladora pertence à ordem dos Principados, Arcanjos e Anjos, pois é a esfera que cuida dos humanos para que eles não se desvirtuem e que contribuam de forma ordenada para a elevação a Deus. São os seres responsáveis pela proteção e guia dos seres humanos.³⁴¹

³⁴¹ Folheto Missionário número P. *op. cit.*

Nas representações artísticas, a hierarquia se encontra presente na arte bizantina e no âmbito de suas influências na Itália, como no mosaico da cúpula do batistério de Florença, em Santo Eustórgio, em Milão (1339), e em São Pietro in Cielo d'oro, Pavia (1380). Cabe ressaltar que todas essas representações com as hierarquias reunidas são comuns à arte medieval, período da escrita e difusão de Pseudo-Dionísio. Dante Alighieri (1265-1321) foi um dos que se baseou nos escritos do teólogo para a criação, pois sua famosa obra *A Divina Comédia* é fruto das ideias contidas em Pseudo-Dionísio. Na terceira e última parte de sua obra, o poeta nos apresenta a visão do paraíso. Essa visão é dividida em nove esferas, da mesma forma que Pseudo-Dionísio divide o coro angélico. Dante era medieval e florentino, e representou os coros angélicos na literatura da mesma forma que a cúpula do Batistério de Florença (Ilustr.46) os representou para a arte.³⁴²

Na igreja oriental, a hierarquia celeste é apresentada no *Synaxis*, o conselho celeste dos anjos, ao redor do medalhão com a imagem de Cristo. Na arte ortodoxa, os nove coros angélicos são representados como seres alados, mas com número de pares de asas distintos, além de símbolos que aludem à função ocupada no mundo celestial.

Os Serafins e Querubins são representados apenas com cabeça e um ou dois pares de asas. Essa descrição provém das passagens bíblicas de Isaías³⁴³ e de Ezequiel. Nas representações pictóricas, para diferenciá-los, o Serafim é tradicionalmente vermelho e pode portar uma vela. Já o Querubim é representado com a cor azul ou amarelo dourado, por vezes também com um livro. Essas duas ordens geralmente rodeiam a imagem de Deus Pai no céu,³⁴⁴ mas se tornaram um símbolo da iconografia mariana (Ilustr.47).

A iconografia do Querubim é complexa, pois é descrito por Ezequiel (Ez 1:5-10)³⁴⁵ com quatro rostos: o primeiro com rosto de Querubim, o segundo com rosto de homem, o terceiro com rosto de leão e o quarto com rosto de águia. Essa descrição pode estar ligada ao exílio do profeta na Mesopotâmia, ou ter ligações com a cultura do Antigo Egito devido à deusa Bes (entidade com vários olhos que protegia as grávidas). Essa representação tetramórfica acabou se tornando representativa dos Evangelistas (Ilustr.51),³⁴⁶ deixando

³⁴² ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* – Paraíso. Edição bilíngue. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁴³“Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas; com duas cobriam os seus rostos, e com duas cobriam os seus pés, e com duas voavam” (Isaías 6: 1-2).

³⁴⁴DUCHET-SUCHAUX, Gaston. PASTOUREAU, Michel. *op. cit.*, p.17.

³⁴⁵ A passagem de Ezequiel é a mesma que se refere ao Tetramorfo. No Antigo Testamento, era visto o Querubim como o animal associado as quatro características descritas por Ezequiel em 10:1-12.

³⁴⁶ Tetramorfo seria a representação dos evangelistas em forma de animais que estão associados às características da sua pregação bíblica. São João, por exemplo, tem como animal alegórico a águia, que

para a iconografia do Querubim as fontes encontradas em Gênesis (3:24) e em Êxodo (25:18).

Em Êxodo, os Querubins ornaram a Arca da Aliança e não possuem a descrição dada por Ezequiel. Na arte bizantina, Querubins e Serafins se diferenciam no número de pares de asas, sendo que os Querubins possuem dois pares e os Serafins, três.

Na pintura colonial de Manoel Victor de Jesus, vamos encontrar representados não apenas os Serafins que rodeiam a Virgem, mas toda a Hierarquia Celeste. Da bancada marmorizada, oito representações portam símbolos referentes às suas funções celestiais. O artista não quis deixá-los à sorte da recepção dos fiéis e resolveu identificá-los. Abaixo de cada personagem, não só da Hierarquia, Manoel Victor de Jesus compôs uma tarja³⁴⁷ com a identificação de cada um.³⁴⁸

Essa identificação acaba sendo interessante justamente pelo caráter inovador da composição iconográfica que o artista concebeu no forro. A iconografia comum preenchia as balaustradas e muros parapeitos dos forros com santos, anjos, doutores da igreja e evangelistas. Essa particularidade do artista não fica restrita apenas à Mercês. Em Vitoriano Veloso (Imag.20), Manoel Victor de Jesus vai representar novamente os componentes da hierarquia celestial. Adalgisa Arantes Campos afirma que, em São José, as irmandades introduziram uma iconografia dedicada à *Paixão de Cristo*, que pode ser observada na talha, nas imagens e na pintura.³⁴⁹ Entretanto, como afirmamos anteriormente, acreditamos que a iconografia estava ligada a um *padrão intencional de encomenda* baseado nos desejos dos comitentes. Na Matriz de Santo Antônio, encontramos referências à *Paixão* porque ali estavam alocadas as Irmandades de Bom Jesus do Descendimento (1730), Senhor dos Passos (1721) e Nossa Senhora das Dores (1802), que estão ligadas às cenas da *Paixão de Cristo*. Não acreditamos que existia uma iconografia unificada nas obras de Manoel Victor de Jesus, pois veríamos nos forros e nos painéis cenas da via-sacra ou das sete dores de Maria, por exemplo. O que existe, e concordamos, é o refinado gosto do artista em retratar cenas do Antigo Testamento, mesclando-as às

representa na iconografia cristã uma elevada espiritualidade. O Tetramorfo vai também aparecer no Apocalipse e, como tema, vai ser bastante utilizado no Românico.

³⁴⁷ Tarja é um elemento artístico utilizado tanto na pintura quanto na escultura, quase sempre com ornamentos que cerciam um claro onde podemos notar a presença de um escudo, símbolo ou inscrição. No caso do forro das Mercês, a tarja é ornamentada por rocalhas e guarda os nomes dos personagens do forro.

³⁴⁸ Ver anexo 1 da dissertação.

³⁴⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE; VILLALTA, 2007, *op. cit.*

cenas comuns ao repertório colonial brasileiro, que se pautava nos santos de devoção, anjos, evangelistas e doutores da igreja, como era comum aos artistas do período.



Imag.20. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Penha. Vitoriano Veloso (Bichinho). Manoel Victor de Jesus, c. XIX.

Entretanto, o artista inovou quando escolheu suprimir os famigerados personagens dos forros mineiros em sua obra nas Mercês. A Hierarquia Celeste encontrou seu lugar na bancada do forro da nave das Mercês, sem se esquecer de Vitoriano Veloso, e nos abriu para mais uma questão: *de onde proveio a fonte iconográfica do artista?*

As gravuras comuns ao repertório visual colonial mineiro derivavam dos *missais* romanos, dos breviários e das várias estampas que chegavam do Velho Mundo. Por isso, os temas iconográficos não variavam, apresentando quase sempre uma mesma temática nos forros e painéis das igrejas do Brasil. Entretanto, em muitos casos, esse repertório visual acabava sendo enriquecido pelas leituras de sermões, da bíblia e de textos vários relacionados tanto à história quanto à filosofia. É o que supomos para a inspiração de Manoel Victor de Jesus para a sua Hierarquia Celeste.

A historiografia³⁵⁰ aponta a circulação e posse de diversos livros na colônia, bem como as proibições que impediam, apenas por um tempo, a entrada dos mesmos em território colonial. Uma obra literária que pode ter aportado no Novo Mundo português e influenciado Manoel Victor de Jesus é *A Divina Comédia*³⁵¹ de Dante Alighieri (Ilustr.61). Como citamos, Dante se baseou em Pseudo-Dionísio para compor sua trama sobre um pecador que acabou se convertendo a fé cristã. Na *Divina Comédia*, é-nos apresentado o mundo concêntrico medieval aos moldes da hierarquia, pois, para se chegar a Deus, o personagem de Dante tem que transpor a habitação da corte celestial. Para o escritor, o poder desses seres estava relacionado à proximidade com Deus. Dessa forma, escalonou a hierarquia celeste segundo os ciclos concêntricos que formavam o céu: Serafins, Querubins, Tronos, Virtudes, Potestades, Dominações, Principados, Arcanjos e Anjos.³⁵² Tudo muito semelhante ao Pseudo-Dionísio, o aeropagita.

Sendo assim, supomos o contato de Manoel Victor de Jesus com as representações da Hierarquia Celeste por meio da literatura e das gravuras baseadas nos escritos de Dante Alighieri. Segundo Jean Delumeau,³⁵³ vários textos contribuíram para a formação do Paraíso cristão. Entre os textos, podemos citar a evocação do paraíso em Gêneses, no Apocalipse e na Hierarquia Celeste de Pseudo-Dionísio. A forma com que Pseudo-Dionísio utilizou para compor seu universo paradisíaco foi herdada dos escritos de Ptolomeu e Aristóteles. Podemos notar esses resquícios na obra de Dante, quando, embasado por esses textos, associou a ascensão gradual de esfera em esfera à sua visão de Paraíso.

Adalgisa Arantes Campos, ao estudar as Almas do Purgatório no contexto das Minas, acabou procurando apoio em uma obra “recuada no tempo”. A obra a que a

³⁵⁰ Para outras informações ver: FRIEIRO, Eduardo. O diabo na livraria do cônego. In: _____. O diabo na livraria do cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros. São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. p. 13-62; VILLALTA, Luiz Carlos. O diabo na livraria dos inconfidentes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 367-395; NASCIMENTO, Jorge Carvalho do. “Nota prévia sobre a palavra impressa no Brasil do século XIX: a biblioteca do povo e das escolas”. *Revista Horizontes*, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, v. 19, p. 11-27, jan./dez. 2001; MACHADO, Ubiratan. *A etiqueta de livros no Brasil*. Subsídios para uma história das livrarias brasileiras. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003; DINIZ, Sílvio Gabriel. Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n. 47-48, p. 181-198, jan./jun. 1959.

³⁵¹ Adalgisa Arantes Campos recorrentemente faz menção à obra de Dante em seus trabalhos voltados para a análise do Purgatório e sobre São Miguel. A historiadora ressalta a importância de *A Divina Comédia* para os esquemas iconográficos desenvolvidos tanto na metrópole quanto no Brasil colonial.

³⁵² ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

³⁵³ DELUMEAU, 2004, *op. cit.*, p.141-158.

pesquisadora faz referência é justamente *A Divina Comédia* de Dante.³⁵⁴ Para os trabalhos acerca da iconografia desenvolvida nas Minas setecentistas sobre as almas, Campos observou que os textos doutrinários, no caso a Bíblia, pouco contribuíram para a iconografia das *Almas Santas*, da mesma maneira que acontece com os Arcanjos e outros pertencentes à Hierarquia Celeste. Adalgisa Arantes Campos chama a atenção para o *Purgatório* de Dante, afirmando que a fonte escrita do período colonial não era tão esclarecedora sobre os tormentos das almas santas, diferentemente das imagens que falavam mais claramente sobre elementos presentes nos escritos do florentino. A pesquisadora afirma que

podemos ler o *Purgatório de Dante*, contemplando o acervo artístico proveniente das Minas, como se este constituísse as pranchas ilustrativas daquela obra, tal é a afinidade entre as duas produções artísticas, diferentemente circunstanciadas.³⁵⁵

Não podemos confirmar que Manoel Victor de Jesus teve em mãos um exemplar de *A Divina Comédia* devido à ausência documental referente a seus bens. Entretanto, podemos supor, da mesma forma que faz Campos,³⁵⁶ a partir das imagens apresentadas no forro da nave da igreja das Mercês, a possível influência da obra de Dante em Manoel Victor de Jesus, visto que o imaginário colonial era fruto do imaginário colonizador tão arraigado nas transmissões de tradições tanto pela via oral quanto pela literatura.

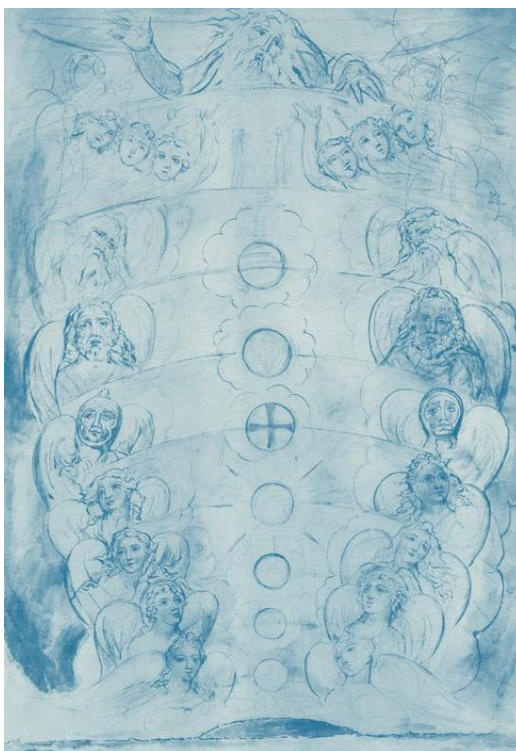
A construção do paraíso cristão no mundo colonial possui uma história pregressa baseada naqueles textos que Delumeau apontou. A construção iconográfica da hierarquia celeste, com seus diversos coros angélicos datada ainda do período medieval, foi ganhando, ao longo do tempo, novas amostragens imagéticas (Ilustr.62). E o Paraíso de Dante foi um dos textos que influenciou a temática, que chegou à colônia por meio dos impressos, da tradição e da oralidade. As gravuras, que acompanhavam tais textos, serviam como inspiração para os artistas coloniais formularem seus esquemas iconográficos (Imag.21).³⁵⁷

³⁵⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As almas santas na arte colonial mineira e o purgatório de Dante*. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, 2006. p.42-62.

³⁵⁵ *Idem*. p.50.

³⁵⁶ Para leituras sobre o Purgatório no universo colonial: CAMPOS, 1994, *op. cit.*; CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, n. 7, 2004, p.102-127.

³⁵⁷ Entre os mais famosos artistas que ilustraram *A Divina Comédia*, podemos citar Sandro Botticelli (1445-1510) e Willian Blake (1757-1827), que tiveram suas obras reproduzidas por gravadores em diversos períodos da publicação da obra de Dante. Não citamos Gustave Doré (1832-1883), considerado o maior



Imag.21.. Serafins e Anjos. Ilustração de William Blake para “O Paraíso” de Dante Alighieri. 1827. Disponível em: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery.html>

Dessa forma, apontamos a possibilidade da influência de Dante, mesmo que de forma indireta por meio da tradição, sobre Manoel Victor de Jesus na composição dos coros da hierarquia celeste localizada no forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Essa temática, tão incomum na região mineradora das Geraes, precisa ser analisada mais profundamente em outra oportunidade, pois se liga tanto ao gosto dos encomendantes quanto à capacidade inventiva do artista. Já em relação ao Arcanjo Gabriel e ao Anjo da Guarda com Tobias, textos e gravuras podem ser apontados facilmente como fonte de inspiração para Manoel Victor de Jesus, visto que era um tema comum em Minas Gerais.

Por fim, passemos para a análise individual de cada membro da Hierarquia Celeste, começando pelos Arcanjos.

- Arcanjo Gabriel

ilustrador da obra de Dante Alighieri, visto que suas obras só foram lançadas após o período de atuação de Manoel Victor de Jesus.

Escondido abaixo de uma das vigas do forro, uma face serena nos encara. Um singelo personagem alado se encontra solitário em sua balaustrada, portando apenas um lírio nas mãos. Sua face é delicada e os cabelos alourados recaem sobre o ombro nu, deixando sua testa livre e realçando seu olhar. Suas vestes são em azul escuro arrematadas na cintura por um laço vermelho, um estilema comum às pinturas de Manoel Victor de Jesus. Suas asas são brancas, com leve escurecimento, que pode ser causado pelo mau estado de conservação do forro. Sua mão direita aponta para o ramo de lírio que traz na mão esquerda. Os olhos do personagem alado encaram o observador e sua cabeça tomba delicadamente para a esquerda, fazendo com que os nossos olhos decaiam sobre o braço que aponta para o lírio. Sem portar auréola ou diadema, o jovem ser alado é delicado e representativo das formas de Manoel Victor de Jesus, sobretudo por seu rosto em meio-perfil.³⁵⁸ Logo abaixo, dentro da balaustrada, rocalhas vermelhas circundam a identificação do personagem alado: *Angelus Gabriel* (Imag.22).

Gabriel, que em Aramaico significa *homem forte de Deus*, é considerado, nas religiões provindas do Judaísmo, como aquele designado como *mensageiro direto de Deus*. Na Bíblia, sua primeira aparição ocorre no livro de Daniel. Mais três vezes, o nome de Gabriel é mencionado, mas em nenhuma delas há referência ao termo *Arcanjo*.³⁵⁹ Na mitologia Cristã, Gabriel é aquele que representa a consolação e o perdão, ao contrário de seu companheiro hierárquico, Miguel.



Imag.22. *Anjo Gabriel*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

³⁵⁸ Para outras informações sobre os estilemas do artista, ver anexo.

³⁵⁹ Daniel (8:16, 9:21), Lucas (1:19, 1:26).

Na pintura do forro, Manoel Victor de Jesus identifica o ser alado como *Angelus Gabriel*. Os Arcanjos são aqueles seres celestes que ocupam a terceira hierarquia celeste e estão em comunhão com os *Principados* e com os *Anjos*, atuando de forma intermediária. Para os Islâmicos, o Arcanjo Gabriel é aquele mensageiro celeste que revelou o *Corão* a Maomé. Para os judeus, é aquele que revela segredos a Daniel. Para os Cristãos, seria aquele que anunciou a Marta e Maria o nascimento de seus filhos.

Para os cristãos, a tarefa mais importante do Arcanjo Gabriel foi a *Anunciação*, cena que se difundiu na arte colonial brasileira pelas gravuras de Nossa Senhora e pelos missais. A *Legenda Áurea*, famosa compilação medieval sobre os mais famosos santos, por Jacopo de Varazze, infelizmente não narra a história de Gabriel, talvez por ela ser tão lembrada e importante na igreja, não precisava ser compilada. Porém, há uma passagem em que Varazze aponta o porquê da escolha do anjo e da mulher na narrativa sobre a *Anunciação*:

[...] o ministério do anjo, porque sendo o anjo ministro e escravo de Deus, e tendo a bem-aventurada Virgem sido escolhida para mãe de Deus, era conveniente que o ministro servisse à senhora e era justo que a Anunciação fosse feita à Bem-Aventurada Virgem por um anjo. Terceira razão, reparar a queda do anjo, já que a encarnação não teve como único motivo reparar a queda do homem, mas também reparar a ruína do anjo, os anjos não poderiam ficar excluídos dela [...].³⁶⁰

Gabriel, na tradição, foi aquele escolhido por Deus para estar ligado aos acontecimentos mundanos, pois foi quem anunciou o advento da salvação, que revelou profecias e anunciou a chegada do Messias. Foi o Arcanjo Gabriel aquele quem acompanhou Jesus durante a passagem terrena, no sofrimento da *paixão* e na ressurreição. Além de todos esses encargos, foi designado como o portador da oração conhecida como *Ave Maria*.³⁶¹

Apesar de ser um arcanjo que atua em diversas situações, sua função está ligada à revelação, à anunciação de boas novas. Na arte ocidental cristã, Gabriel vai ser sempre lembrado e lembrado pela passagem da *Anunciação*. Cabe lembrar que o *Arcanjo*

³⁶⁰ VARAZZE, Jacobo de. *A legenda áurea – Vida de Santos*. Tradução: Hilário Franco Junior. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 311.

³⁶¹ Os teólogos ainda concebem a Gabriel a missão de avisar aos pastores de Belém o nascimento de Jesus, alertar os reis magos para que não voltassem ao rei, anunciar a ordem a José de fugir para o Egito e, depois, retornar para Nazaré. De acordo ainda com os teólogos, teria sido Gabriel aquele que consolou Jesus no Horto das Oliveiras e aquele que anunciou às mulheres a ressurreição de Cristo. SILVA, 2009, *op.cit.*, p. 75.

Gabriel não é citado na Bíblia. Nos escritos bíblicos, Gabriel é apenas um anjo. A tradição o elevou a Arcanjo.

E a tradição pictórica cristã o representa como um homem alado portando um lírio ou flor-de-lis, atributos relacionados à pureza e intimamente ligados à Nossa Senhora. Seus símbolos mudaram desde a arte Paleocristã.

No começo, Gabriel era representado na cena da Anunciação como um homem sem asas, vestido com a dalmática e portando o pálio. Por sua vez, Maria era representada como uma matrona romana. Os gestos dos personagens são os mesmos até hoje na arte da Anunciação: o apontamento do anjo para Maria. Com as mudanças nos estilos, a cena foi se transformando, mas sem perder a referência à iconografia primeira: a do homem alado anunciando à mulher sobre a boa nova (Ilustr.48).

Gabriel vai ganhar asas e auréolas a partir do século XV. Na Itália, até o século XIV, era representado com características femininas (Ilustr.49/50), tendência que persistiria até o século XVII. Em Manoel Victor de Jesus, também notamos essa caracterização feminina para os membros da hierarquia celeste.

Os anjos e outros da hierarquia celestial do artista colonial apresentam características que mesclam os universos feminino e masculino. Essa androginia pode estar relacionada ao fato de os seres celestiais não possuírem sexo definido. A beleza e a delicadeza eram aliadas à força e ao comando, duas características distintas que os coros acabavam possuindo.

Sendo assim, Manoel Victor de Jesus soube fazer transparecer essa ideia muito bem em suas obras, pois sabia trabalhar feições masculinas quando precisava, bem como as femininas. Os seres andróginos do artista estão ligados apenas aos anjos, arcanjos e ao restante do coro celestial apresentado no forro.

Na maioria das representações, o Arcanjo Gabriel aparece imberbe, delicado, portando auréola, asas e lírios. Esse atributo natural apresenta a Anunciação. Segundo a tradição bíblica, os lírios são o símbolo da eleição, da escolha do ser amado, além de simular a vontade de Deus, a entrega mística e a graça.³⁶²

Embasado nas gravuras dos missais e na tradição cristã, Manoel Victor de Jesus inovou ao apresentar Gabriel solitário, sem a presença da Virgem ou dos outros

³⁶² HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos Símbolos*. Tradução João Resende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. (dicionário EP), p.222.

Arcanjos,³⁶³ transformando o ramo de lírio em um elemento importantíssimo para a identificação de seu personagem.

- Principados

Em frente ao Arcanjo Gabriel, encontra-se outro personagem, escondido pela viga do forro, com feição doce e caracterizado com esmero. Também é alado, com as asas semelhantes na forma e no tom do Arcanjo que se encontra à sua frente. A indumentária vermelha, que simboliza nobreza,³⁶⁴ é sobreposta por uma capa rubra com as bordas brancas e pequenos detalhes em preto.³⁶⁵ Sobre a cabeça, outro símbolo da realeza, uma coroa dourada, orna os cabelos alourados da representação. Os braços estão abertos, sendo que o direito está levantado, enquanto o esquerdo apenas apresenta um movimento suave para baixo. A face encontra-se voltada para o espectador. Apesar do sorriso comprometido pela má conservação do forro, os olhos são a expressão da doçura. Abaixo de sua bancada, sua identificação: *Angelus Ex Principatibus* (Imag.23).



Imag.23.Principado. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

³⁶³ A grande maioria das obras de arte sacra apresenta o Arcanjo Gabriel em companhia de Nossa Senhora. Quando sozinho, sempre porta um ramo de lírio, símbolo que faz alusão a sua missão de mensageiro à Maria Santíssima (Fig.119-120).

³⁶⁴ HEINZ-MÖHR, 1994, *op. cit.*, p. 337-340.

³⁶⁵ Os monarcas britânicos, na cerimônia de coroação, utilizam uma longa capa vermelha com detalhes de pele de arminho (branca com detalhes em preto), denominada de *Robe of State of crimsonvelvet* ou *Parliament Robe* (veste de Estado de veludo carmesim ou veste do Parlamento). COX, N. (1999). The Coronation Robes of the Sovereign. *Arma*, v. 5, n. 1, p. 271-280.

O Principado não possui auréola e é apresentado por Manoel Victor de Jesus com uma forma muito mais feminina e delicada se comparado ao Arcanjo Gabriel.

O termo Principados, do grego *arche*, que se refere a um príncipe, chefe, comandante, está intimamente ligado à hierarquia, referindo-se a uma posição superior. Na Bíblia, aparece apenas em Efésios (1:21), no sentido de ser celestial: “Acima de todo o Principado, e Poder, e Potestade, e Domínio, e de todo o nome que se nomeia, não só neste século, mas também no vindouro”.

Na hierarquia de Pseudo-Dionísio, os Principados seria aqueles que possuem o comando e o poder de se converterem no princípio criador de todas as coisas. Seriam aqueles que comandariam os Arcanjos e Anjos, estando mais próximos da segunda ordem composta pelas *Virtudes*, *Dominações* e *Potestades*. Na arte cristã, os Principados são representados como aqueles seres alados que portam o estandarte da ressurreição divina. Segundo Jerônimo de Strídon (São Jerônimo), esses seres celestiais conduzem a ordem sagrada, sendo os primeiros a serem chamados de príncipes (salmo 67.26).

Já na arte, as representações de Principados não são comuns. Na verdade, na Idade Média houve representações da mesma forma como ocorreu na arte bizantina. No batistério da Basílica de São Marcos (século XIV), em Veneza, há representações dos Principados, porém com uma iconografia distinta daquela apresentada por Manoel Victor de Jesus. Na Basílica veneziana, os Principados são apresentados com armaduras, espadas desembainhadas, porém sentados e portando pergaminhos que os identificam. Cabe ressaltar que, em todas essas obras, os Principados não se encontram isolados, como acontece com o personagem de Manoel Victor de Jesus, mas juntos às Potestades e Tronos.

A escolha tipológica para a iconografia de Manoel Victor de Jesus pode estar ligada à tradição cristã, que aponta os Principados como príncipes, líderes a serem seguidos pelos anjos e arcanjos na batalha contra o mal. O artista levou em altíssima consideração a posição de liderança e comando, pois o representou como um príncipe, trajando capa vermelha, cor da realeza, sem falar da coroa sobre a cabeça, símbolo mais que difundido de poder. Esses elementos iconográficos acabam por ressaltar a importância das fontes escritas, e não apenas gravuras, para as composições da iconografia no mundo colonial.

- Tronos

Observando ainda mais a arquitetura fingida do forro, deparamo-nos com outra representação delicada de Manoel Victor de Jesus nessa beirada: um ser alado abraça uma cruz de madeira adornada com uma coroa de espinhos e uma placa com as inscrições INRI, que se referem a Jesus Cristo Rei dos Judeus. Suas asas encontram-se delicadamente posicionadas para a direita, acompanhado o movimento da cabeça do personagem. Sua indumentária segue o padrão do artista, com as cores azuis na túnica e vermelha no laço na cintura. A novidade fica para a gola e as beiradas da manga na cor vermelha. Diferente dos outros personagens da hierarquia, esse não cruza o olhar com o observador, ele olha para outra coisa. Ele possui um leve rubor na face, e seus cabelos, que estão em grande parte escondidos pela cruz, são dourados. Da mesma maneira, dentro da rocalha vermelha, está a sua identificação: *Angelous Ex Thronis* (Imag.24).

De acordo com Pseudo-Dionísio, os Tronos são aqueles que se encontram intimamente ligados a Deus, pois participam diretamente do poder divino, uma vez que servem de assento para o onipotente. São eles os responsáveis por passar os desígnios de Deus para as camadas inferiores da hierarquia celestial. Estão ligados aos cumes e não fazem qualquer alusão a bens terrenos. São citados no Novo Testamento por Paulo de Tarso, em Colossenses 1:16, como tronos de Deus e símbolos da autoridade e justiça divina. Seguindo a linha de pensamento do Novo Testamento, esses seres estariam ligados às ordens e a serviço de Cristo.



Imag.24.Trono. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Na obra de Manoel Victor de Jesus, o Trono está representado com a cruz em que Cristo foi crucificado. Talvez uma referência à sua função como servidor direto das vontades de Cristo, filho de Deus, portanto também merecedor dos cuidados dos Tronos de luz. O Trono apresentado por Manoel Victor de Jesus seria uma interpretação do ser celestial que abriu a tumba de Cristo quando da ressurreição.

A interpretação é completamente cabível dentro da teologia cristã. Se os *Tronos* são aqueles seres celestiais mais próximos de Deus e que compartilham com ele a mesma essência, além de interlocutores de Sua vontade para com as outras ordens, não seria equivocado que um Trono fosse aquele mensageiro responsável pela boa nova da ressurreição do filho de Deus. As fontes escritas bíblicas e dos teólogos deixam margem para a interpretação. Sem falar nas gravuras que circulavam com essa iconografia, o anjo abraçado à cruz da crucificação, não sendo necessariamente apresentados como Tronos.

Eis mais um mérito de reinterpretação e criação de uma iconografia, que podia ser semelhante, na iconografia, a outras representações, mas eram interpretadas de forma diferente pelo artista e, talvez, pelos comitentes. Por isso, por essa nova forma de interpretar impressos, a identificação dos personagens presentes na balastrada do forro das Mercês, como ocorre também em Vitoriano Veloso. Mais um ponto para o “professor de pintura” de São José.

- Potestades

Vestido e armado, encontramos outro personagem da bancada celestial do forro da Igreja das Mercês. Alado e vestindo uma armadura composta por uma capa vermelha, o personagem apoia a mão direita na beirada, enquanto a outra segura o escudo. Sobre a cabeça, um elmo azul, das mesmas cores da armadura e escudo, na tentativa de apresentar o prateado presente nas armaduras comuns. O rosto em meio-perfil carrega um sorriso e os olhos encaram o observador com doçura. Na sua identificação, consta *Angelus ex politiatibus*. Procuramos o significado de *politiatibus* e não encontramos nada. Parece que nosso artista não conseguiu identificar seu personagem com total segurança (Imag.25).



Imag.25.Potestades. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Na tradição cristã, as Potestades seriam aqueles que são corajosos e vigorosos, que atuam e imitam Deus. São aqueles que assumem forma e usam a força para conduzir a ordem sagrada, além de portar a consciência da humanidade. A própria palavra *Potestade* já indica “poder”. E, ao lado dos Principados, são aqueles que comandam a batalha contra os demônios. São descritos, pela tradição, como anjos guerreiros fiéis a Deus. Manoel Victor de Jesus deve ter se baseado nessa tradição Cristã para representar sua *Potestade*. Para os leigos, o personagem representado é confundido com as representações de São Miguel Arcanjo, um dos santos preferidos dos colonizadores portugueses, que acabou se fixando também no imaginário colonial brasileiro.

Na carta de Paulo aos Romanos (13, 2), as Potestades detêm a conotação de poder, pois quem resiste ao Poder, resiste a Deus, sendo assim, os responsáveis pelo comando. Na hierarquia celeste de Pseudo-Dionísio, as Potestades se encontram na segunda hierarquia, ao lado das Virtudes e Dominações. Se os Principados são aqueles que comandam a primeira Hierarquia, as Potestades são aqueles que comandam a segunda hierarquia celestial.

A representação escolhida por Manoel Victor de Jesus confunde os leigos, que enxergam no poderoso chefe da segunda hierarquia a figura de São Miguel Arcanjo. Na igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, vizinha à antiga Vila de São José, o artista Venâncio José do Espírito Santo realiza a iconografia de São Miguel de forma muito semelhante à Potestade de Manoel Victor de Jesus. No forro da igreja matriz de São João del-Rei, encontramos um homem alado, com elmo de penugens na cabeça,

espada flamejante nas mãos e um estandarte com a cruz na mão esquerda. Compondo a iconografia, asas azuis e um manto avermelhado.

A inspiração bíblica para a iconografia Miguel guerreiro provém da luta travada contra o demônio no Apocalipse de São João. Na arte religiosa, São Miguel pode vir portando uma roupa de malha e armado com um escudo, espada ou lança (muitas vezes, pode ser representado com os dois atributos). Assim como todos os anjos, é representado com asas. A presença do Demônio pode ser identificada com o dragão ou forma semi-humana abaixo de seus pés. Miguel pode ser representado também com a balança, pesando as almas dos mortos.

Ao contrário de Manoel Victor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santo não identifica seu guerreiro, o que nos levou a identificá-lo por meio de seus atributos. A espada, por exemplo, símbolo da justiça, se liga perfeitamente à simbologia de Miguel, já que ele também julga as almas que vão, ou não, para o paraíso. Dessa forma, com sua espada em chamas, ele impede a entrada das almas impuras no paraíso. É uma forma de selecionar os eleitos e enviar os pecadores ao inferno, como fez com Satanás.³⁶⁶

Com relação ao personagem em armadura do forro das Mercês, não conseguimos encontrar referências ligadas à identificação da tarja realizada por Manoel Victor de Jesus.³⁶⁷ Além disso, a figura também não porta nenhum símbolo alusivo a São Miguel Arcanjo como a balança, a espada ou o estandarte. Dessa forma, identificamos a figura como uma potestade a partir do ambiente de *Angelus* criado pelo artista, além das informações textuais que indica a segunda hierarquia como combatentes de Satanás. Todos esses elementos indicam que o anjo alado e devidamente armado faz jus à tradição das Potestades.

- Dominações

Novamente, deparamo-nos com um ser alado vestido com majestade, mas ao invés da capa vermelha, apenas uma sobreposição recai sobre a túnica azul arrematada pelo laço vermelho da cintura. As asas se abrem às suas costas e sobre a cabeça traz uma coroa

³⁶⁶ SILVA, 2009, *op. cit.*, p. 72.

³⁶⁷ Potestade provém do latim *potestase -atis*, que denota poder, domínio, autoridade. Significam basicamente Potência, força e poder. Por extensão, a igreja católica denomina Potestade como uma divindade pertencente ao sexto coro angélico portador de um poder supremo. *Angelusex potestade* significaria, assim, “Anjo do poder”.

dourada. Na mão direita, segura uma vela, enquanto a mão esquerda ostenta um globo. A imagem identificada pelo artista como *Angelus ex Dominationibus* é semelhante a qualquer representação real de um rei, pois traz aquilo que Carlos Magno portava em suas representações mais antigas: um globo arrematado na parte superior por uma cruz, referência ao mundo cristão (Imag.26).

As Dominações se encontram na segunda hierarquia, e têm como dever a elevação espiritual livre de qualquer compromisso terreno, tal como convém a um ser incorruptível. Como responsáveis pela elevação espiritual, a iconografia escolhida por Manoel Victor de Jesus se encaixa perfeitamente com o posto das Dominações, uma vez que a palavra de Deus ilumina seus subordinados por meio das ações das Dominações, por isso a vela acesa na mão direita.

A vela, que representa a iluminação, é usada nos esquemas iconográficos para demonstrar que as cenas se passavam no céu, e não mais na terra. A vela acesa simboliza a claridade eterna do céu. No caso da iconografia de Manoel Victor de Jesus, faz referência à função da Dominação de guiar seus subordinados para a glória de Deus.



Imag.26. *Dominação*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Outro símbolo interessante utilizado por Manoel Victor de Jesus para sua Dominação é o globo azul arrematado por uma cruz vermelha. Esse atributo foi perpetuado na arte por vários artistas que representaram, além de Deus Pai e de Jesus Cristo, os soberanos terrenos. Um exemplo dessa iconografia é Carlos Magno, o imperador que propagou a religião cristã em seus domínios. Albrecht Dürer (1471-1528) realizou obra

apresentando o imperador com roupas majestosas, coroa, espada em punho e o globo com a cruz em mãos, em 1512. Na iconografia de Carlos Magno,³⁶⁸ o globo significava seu poder sobre o mundo cristão. Na arte cristã, o globo simboliza o universo ideal; se arrematado com a cruz, significa a absoluta presença de Deus. O globo presente nas mãos da Dominação de Manoel Victor de Jesus aparece representado na arte ocidental como atributo de Jesus e significa o seu reino nos céus e na terra. Nas grandes obras que retratam a adoração a Deus, podemos encontrar um ser angélico portando o globo arrematado por uma cruz.

Na arte ocidental, dificilmente encontramos cenas com as Dominações, o que deve ter prejudicado a circulação impressa de representações das hierarquias, como já ressaltamos. Por isso, devemos lembrar a obra de Manoel Victor de Jesus como inovadora ao mesmo tempo em que era condizente com os preceitos religiosos.



Imag.27. O Imperador Carlos Magno. Albrecht Dürer. Detalhe. C.1512.

- Virtudes

Notamos, em um dos púlpitos do forro, a presença de mais um personagem ornamentado como o Principado e a Dominação. Suas vestes são em azul, sobrepostas por golas vermelhas e brancas com detalhes pretos. As asas são diminutas, bem como a coroa que pende sobre a cabeça em meio-perfil. Devido ao estado precário do forro, não conseguimos enxergar as mãos do personagem. Apenas um instrumento se sobressai do lado direito de sua personificação, quase dependurado sobre a bancada em que se encontra: uma trombeta dourada (Fig.28).

³⁶⁸ Outros imperadores utilizaram o globo como símbolo de poder em suas representações, como Henrique II, Luís e Sigismundo, entre outros.



Imag.28. *Virtude*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

As Virtudes pertencem à segunda ordem hierárquica, ao lado das Dominações e Potestades. Suas funções estão ligadas ao auxílio, contribuindo para a perfeição. Além disso, são responsáveis por remover os obstáculos que possam interferir no cumprimento das ordens. São mencionados nas epístolas paulinas (Romanos, 8:38, Efésios, 1,4), quando o apóstolo faz referência a categorias celestiais, como as Potestades, Principados e Dominações. A iconografia das Virtudes é variável, sendo representada, por exemplo, na América Hispânica, portando um ramo de oliveira (Ilustr.51).

Dividindo o mesmo coro angélico com Dominações e Potestades, a Virtude de Manoel Victor de Jesus carrega a trombeta, instrumento que, simbolicamente, está relacionado à anunciação de algo, como a subida de um novo rei ao trono, o começo de um novo ciclo ou, ainda, como um sinal para reunião de exércitos e aviso aos vigias.

A trombeta é frequentemente ligada ao juízo final descrito no Apocalipse de João. Entretanto, sua presença na Virtude de Manoel Victor de Jesus demonstra o anúncio de boas novas, justamente porque a função desse coro era a condução da harmonia para as realidades divinas.

- Querubim

Um dos personagens mais bem executado por Manoel Victor de Jesus, ao que se refere à iconografia, surge do púlpito: a representação de um anjo portando dois pares de asas. Sua túnica azul é arrematada na cintura por um laço ocre, enquanto sobre seus

ombros recai uma capa vermelha. Seu rosto de meio-perfil encara os observadores, sua mão direita nos mostra o livro que traz aberto com a inscrição: *quae sursum sunt capite, non qua super terram*. Tal citação pertence a Colossenses 3:3, e quer dizer: *pensai nas coisas que são de cima, e não nas que são da terra* (Imag.29).

Os Querubins são mencionados diversas vezes no Antigo Testamento, em livros apócrifos e escritos judaicos, como mencionamos no início do tópico. Aparecem ornando a Arca da Aliança e nas visões de Ezequiel (Ilustr.55). Na arte bizantina, temos as melhores representações desses seres celestiais. São representados com seus dois pares de asas e uma cabeça. Na obra de Manoel Victor de Jesus, é nítida a presença das quatro asas comuns aos Querubins. São esses seres que conhecem os segredos divinos, e a presença do livro aberto significa uma revelação para os homens sobre um desses mistérios.



Imag.29. *Querubim*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Desde a arte pelecristã, os livros, como códices sagrados, se encontram representados, sobretudo na forma de pergaminhos e de rolos. Esses escritos são símbolos da lei divina, da doutrina da fé. Presentes desde o Cristo Pantocrator, com as inscrições *eu sou o caminho, a verdade e a vida*, até o Apocalipse, com o famoso e temido *livro dos sete selos*, eles representam o mistério divino que se revela apenas para aqueles poucos iniciados.

Não é à toa que o livro aparece em cenas dos Evangelistas, doutores da igreja e santos, pois é justamente um atributo da sabedoria, da ciência e do amor. Na cena

apresentada por Manoel Victor de Jesus, notamos o Querubim, pertencente à primeira hierarquia celeste, revelando aos fiéis uma passagem bíblica.

O Querubim de Manoel Victor de Jesus divide um segredo: pensai nas coisas do céu, deixai as coisas mundanas para trás. Um conselho notável se seguirmos o raciocínio apontado desde o início da dissertação referente às disputas entre irmandades.

- Anjo da Guarda

Uma das representações mais comuns referentes aos seres celestiais alados é a do Anjo da Guarda. No forro das Mercês, encontramos em um dos púlpitos a presença de uma dupla. Um jovem peregrino segura um cajado e olha para o anjo que se encontra ao seu lado. O anjo, por sua vez, trajando uma túnica ocre com detalhes em azul, olha para seu companheiro e levanta o braço em alusão aos céus. Na beirada, a identificação dada por Manoel Victor de Jesus: *Angelus Custos* (Imag.30).



Imag.30. *Anjo da Guarda*. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

A cena tem sua origem em uma importante passagem de Mateus, que ajudou o imaginário cristão a formular a existência dos anjos da guarda. Como já apontamos, desde a Antiguidade Clássica, as pessoas acreditavam em seres que faziam a ligação entre céu e terra, bem como nos *genni*, protetores dos caminhos humanos. Essa ideia vai continuar existindo dentro da tradição cristã.

O anjo da guarda é associado ao Arcanjo Rafael, aquele que aparece descrito no livro de Tobias. Na obra, o arcanjo aparece disfarçado de companheiro de viagem do jovem Tobias, denominando-se como Azarias, filho do grande Ananias. Durante o curso da viagem, várias vezes a proteção do anjo é mostrada, incluindo a passagem no deserto e o enfrentamento do demônio. Depois de retornarem da viagem e de Rafael curar a cegueira do pai do jovem Tobias, o arcanjo se apresenta como “o anjo Rafael, um dos sete que assistimos diante do senhor” (Ilustr. 56).³⁶⁹

O anjo da guarda foi esquecido por Varazze em sua *Legenda Áurea*, mas o imaginário cristão não o esqueceu e, frequentemente, foi representado na arte. Nessas cenas, Rafael comumente é retratado jovem e se veste com indumentos angélicos, usando uma toga. Quando representado como companheiro de Tobias, encontramos Rafael trajando roupas de peregrino. Muitas vezes, nós o encontramos junto aos outros dois arcanjos. Seus atributos são geralmente a cabaça ou a garrafa de água, o peixe e o cajado de peregrino (Ilustr.54).

Manoel Victor de Jesus representa em seu forro o jovem Tobias, em traje de peregrino, acompanhado pelo Anjo da Guarda, comumente conhecido como Arcanjo Rafael. Não há nada que impeça a interpretação iconográfica, como ocorreu com a representação da Potestade, que, sem a identificação dada pelo artista, poderia ser confundida com Miguel Arcanjo. Na cena de Manoel Victor de Jesus, Tobias logo é identificado pelo traje de peregrino e seu cajado. O anjo, por sua vez, não carrega nenhum símbolo, apenas o jovem ao seu lado indica a sua posição celestial. Ao contrário de muitas representações, o anjo da guarda não carrega nem vara, cantil ou peixes. Segue desprovido de símbolos. Apenas seu gesto de proteção, ao apoiar sua mão sobre o ombro de Tobias, e o de apontamento para o céu, como se indicasse o caminho para a salvação, fazem menção à sua função de guia e protetor, tal como os *genni* da mitologia romana.

- Sobre a Hierarquia Celeste de Manoel Victor de Jesus

Os anjos sempre foram representados na arte ocidental de acordo com os preceitos do cristianismo, aliados ao imaginário dominante de cada período. As próprias fontes textuais, como a Bíblia, apócrifos e escritos teológicos, não nos apresentam cada ser celestial de forma estanque; ao contrário, muitas vezes complexa, como explicitamos sobre

³⁶⁹ Tobias (5-11).

os Querubins. Os artistas se basearam, então, nas características recorrentes, como a juventude, beleza e virilidade dos seres angélicos. São representados de forma imberbe e com cabelos dourados, que segundo Louis Réau remete à ideia de beleza.³⁷⁰

Os anjos conquistaram seu lugar na arte a partir da época medieval e é desse período que nos chega a Hierarquia Celeste representada com inovação nos forros mineiros por Manoel Victor de Jesus. Como falamos, Pseudo-Dionísio distingue os coros celestes em três hierarquias distintas. Dante Alighieri se apropria da ideia e a transporta para sua obra de cunho religioso. Supomos que a inspiração para a composição do forro tenha origem em fontes textuais, incluindo aqui Pseudo-Dionísio e Dante Alighieri, sem falar nos doutores da igreja que escreveram sobre o assunto. Aliadas a essas fontes, circularam no período de atuação de Manoel Victor de Jesus, algumas gravuras flamengas que também retratavam o tema angélico, mas com outro enfoque.

Dos séculos XVI e XVII, uma família de gravadores de sobrenome *Wierix* difundiu diversas gravuras sobre o livro de Gênesis e sobre a deusa Diana para o mundo. Hieronymus Wierix foi responsável por gravar os sete anjos nomeados, baseados no livro de Enoch.³⁷¹ Sabemos que as gravuras dos Wierix circulavam pela região justamente porque algumas características formais de Manoel Victor de Jesus se baseiam em obras gravadas pela família. Como exemplo, podemos citar o estilo do vestuário de seus personagens, com os já conhecidos laços na cintura e golas arrematadas por um botão (Ilustr.60).

Na América hispânica, essas gravuras serviram como fonte para diversas representações referentes aos coros angélicos. Os sete príncipes do céu, baseados nos escritos de Enoch, foram a inspiração para os afrescos de Palermo, difundidos na América pela gravura de Wierix (Ilustr.59). Nessa gravura, os anjos aparecem portando símbolos de suas funções, tais como a espada, a vela e a coroa.

Se Manoel Victor de Jesus teve acesso a essa gravura, a inspiração para alguns atributos de seus coros se justifica, sem nos esquecermos das fontes textuais. Sendo assim, conseguiu unificar em seu forro a presença celeste na glorificação de Nossa Senhora das Mercês.

³⁷⁰ RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. v.1.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p.57.

³⁷¹ Desses sete anjos que aparecem na angeologia antiga, apenas três (Gabriel, Miguel e Rafael) são mencionados nas Escrituras. Os outros, de acordo com o Livro de Enoch, são Uriel, Raguel, Sariel e Jerahmeel, enquanto outras fontes apócrifas encontram variantes aos últimos três, sendo Izidkel, Hanael e Kepharel.

Nas obras e forros renascentistas e barrocos, os coros angélicos eram representados em suas hierarquias em momentos cruciais da abertura dos céus, que se dão na Ascensão de Cristo, Assunção de Nossa Senhora, apoteose dos Santos e coroação da Virgem. Nessas representações, o céu se abre em forma circular, da mesma forma descrita por Dante, e a corte celeste, composta pelos anjos e santos, dá graças e glória à representação central, comumente ligada a Nossa Senhora e Jesus Cristo.

Uma obra que exemplifica essa assertiva é a Assunção de Maria (Ilustr.58), de Francesco Botticini (1446-1498). O florentino nos apresenta um céu circular povoado por toda a hierarquia celeste, além dos santos, a assunção da Virgem e a contemplação terrena dos apóstolos e seguidores de Maria sobre o túmulo com flores.

Podemos interpretar a obra de Manoel Victor de Jesus como uma tentativa de retratar seu forro com abertura para o transcendente da mesma forma que ocorria na Europa e em alguns lugares da colônia, onde os anjos se misturavam aos santos e outros na contemplação e glória divina. O esquema utilizado por Manoel Victor de Jesus foi aquele em voga no período, iniciado na Comarca de Vila Rica por Francisco Xavier Carneiro (Imag.31), onde predominava um fundo branco, bancadas com os santos e a aparição central com toda pompa e glória. O mestre de São José usou a balaustrada para posicionar sua hierarquia celeste e os santos mercedários, obrigatórios em uma iconografia relacionada à Virgem das Mercês, que, por sua vez, encontra-se gloriosa, de braços abertos, em gesto de acolhida e proteção.



Imag.31.Dilúvio, Forro da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Mariana. Francisco Xavier Carneiro, c. 1807.

A apoteose representada por Manoel Victor de Jesus com sua hierarquia celeste segue a iconografia da glorificação mariana, mas ganha com a inovação do artista ao representar os coros celestes. Tal fato coloca os artistas e as obras da Comarca do Rio das Mortes no circuito dos grandes artistas coloniais não tanto pela técnica, como explicitamos, mas, sobretudo, pelas inovações iconográficas de gosto erudito e excepcional.

6. A Iconografia Mercedária: os santos e os homens

O gosto erudito e excepcional de Manoel Victor de Jesus prossegue nos detalhes apresentados nos santos de devoção retratados no forro. Apresentaremos agora os símbolos da igreja mercedária: São Pedro Nolasco, o fundador, e São Raimundo Nonato, o missionário. A Ordem Mercedária, com sua história, devoção, tradição e literatura apologética,³⁷² acabou se transformando em fonte de invenção plástica desde o século XVI.³⁷³

O Concílio de Trento tentou ordenar o uso das imagens para a catequização e moralização dos fiéis, o que contribuiu para a iconografia das Ordens Religiosas. Com as canonizações dos fundadores e de diversos membros das ordens no mundo europeu, os novos santos, exemplos de conduta, passaram a ser divulgados tanto pelo culto quanto pela difusão de pinturas e gravuras que se destinavam à ornamentação das sedes monásticas.

A iconografia mercedária encontra-se espalhada por Valência, antigo território da Casa de Aragão, Madri e Sevilha, onde obras de Francisco Pacheco, Francisco de Zurbarán e Polanco foram encomendadas para retratar cenas da vida dos santos da ordem. Em 1628, Zurbarán assinou contrato com a Ordem das Mercês de Sevilha para executar 22 cenas da vida do santo fundador da ordem. Ao que parece, Pedro Nolasco só foi canonizado um mês depois, em 30 de setembro.

Outro artista que trabalhou temas mercedários foi Fray Matías de Irala, gravador espanhol do século XVIII. Além de realizar gravuras, Irala escreveu um tratado sobre desenho, publicado na primeira metade do século XVIII, em que incluiu regras úteis para a

³⁷² Etimologicamente, a palavra apologética (do grego “apologéticos”, apologia) significa justificação, defesa. Apologética é, pois, a justificação e defesa da fé católica. A apologética tem dois fins: justificação e defesa da fé católica. BOULENGER, A. *Manual de Apologética*. Resumido e adaptado por G. P. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955, p. 6-7.

³⁷³ PASTOR, Ismael Gutiérrez. Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso Del Arco, Matías de Irala y Antonio Gonzálz Ruiz. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. 20, 2008, p. 91-102.

composição, bem como cenas da Bíblia, da História da Espanha, composições alegóricas, modelos de anjos e desenhos arquitetônicos.

Foi Irala que compôs uma alegoria da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, hoje alocada em coleção particular (Ilustr.64), que apresenta a Virgem em triunfo, tendo os santos representativos da ordem ajoelhados abaixo da apoteose mariana, cercada por anjos, São José, da representação de Deus Pai e do Espírito Santo.

De acordo com Ismael Gutiérrez Pastor, a alegoria de Irala se insere na primeira metade do século XVIII, mesmo aparentando pertencer à fase madura do gravurista. Ainda de acordo com Pastor, trata-se, sem dúvida nenhuma da iconografia mais completa que se conhece sobre a Ordem das Mercês em terras hispânicas, justamente porque é resultado da formação teológica do artista e das instruções de seu cliente, no caso a ordem mercedária.³⁷⁴

Dessa forma, a iconografia dos santos mercedários foi baseada nas ações edificantes de seu cotidiano. No forro da nave da igreja das Mercês, Manoel Victor de Jesus conseguiu captar a essência das atitudes dos dois santos escolhidos: São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato, por meio da literatura devocional das hagiografias e das ilustrações que aqui aportavam.

- São Pedro Nolasco (1180-1249)

Do púlpito central da balaustrada que circunda o forro, sobressai a representação de um homem mais velho, cabelos grisalhos, em tonsura monástica, com longas barbas e trajando um hábito branco. Seu rosto, em meio-perfil, encara o observador com a face serena e olhar penetrante. Na mão direita, segura a maquete de uma igreja; na esquerda, a cruz de duplo travessão faz as vezes de estandarte; e carrega amarrado à trave da segunda cruz o brasão da Ordem Mercedária. Ao seu lado, dois homens com roupas brancas e em posição de oração voltam seus olhos para cima, como se pedissem ajuda ou agradecessem aos céus por alguma graça alcançada. Atrás dos dois homens, pequenos detalhes de correntes quase imperceptíveis ao olhar, talvez devido ao estado de conservação do forro, deixam entender que prendem os pés, encobertos pelo muro parapeito, dos dois homens vestidos de branco. Na tarja em rocalha, a identificação do personagem principal: *Sanctus Petrus Nolascus* (Imag.32).

³⁷⁴ *Idem*, p. 121.

Há duas versões sobre a história do santo, nascido Pedro Nolasco. A menos conhecida versão afirma que Nolasco nasceu na Espanha e não compartilhou de sonhos com o Rei Jaime I e com o Bispo Raimundo da Penaforte. A versão mais conhecida, afirma que Pedro Nolasco era francês, nascido na região conhecida como *Languedoc*. Seus pais eram ricos comerciantes, mas, desde sempre, Pedro já demonstrava caridade para com os mais pobres. Sua sensibilidade para com o próximo foi ao extremo quando vivenciou a queda dos cristãos nas mãos dos Mouros, que eram escravizados, e pior, convertidos ao Islã. Foi assim que passou a dispor de todo o seu dinheiro para a compra dos cristãos das mãos dos sarracenos. Durante esse período, Pedro Nolasco teve uma visão da Virgem Maria, que o instigava a criar uma ordem leiga para a salvação desses cristãos. A Virgem teria aparecido em sonho também para o rei Jaime I de Aragão e para o Bispo Raimundo da Penaforte. Foi assim que fundaram a Ordem de Nossa Senhora das Mercês e Redenção dos Cativos. Pedro Nolasco ficou à frente da ordem durante longos 31 anos, libertando milhares de cristãos. Morreu em 1249, sendo canonizado apenas em 1628 pelo Papa Urbano VIII.³⁷⁵



Imag.32. São Pedro Nolasco. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Na arte, o fundador da Ordem Mercedária é representado como um homem de idade, trajando hábito branco com o escudo da ordem sobre o peito. Geralmente, carrega nas mãos um livro e a maquete de uma igreja. Em outras cenas, pode ser apresentado com

³⁷⁵ Vale a pena ressaltar, que faltam documentos confiáveis sobre sua vida e sobre o início de sua ordem.

uma corrente quebrada, cruz de duplo travessão e um ramo de oliveira. Como apontamos, Zurbarán foi um dos artistas que realizou um grande número de pinturas sobre a vida do santo, entre elas a aparição de São Pedro crucificado a São Pedro Nolasco, uma das cenas mais significativas do artista espanhol sobre o tema.

Claude Mellan (1598-1688), famoso gravador francês, realizou uma famosa representação do santo, publicada em 1628, ano da canonização de Pedro Nolasco. A gravura de Mellan se baseia nos últimos momentos de vida do santo. Estando mais velho e debilitado, dois anjos apareceram e o carregaram até o altar, para que recebesse o sacramento. Segundo Anna Janneson, o Museu do Louvre possui uma dessas representações (Ilustr.65).³⁷⁶

Como na América Hispânica o culto a Nossa Senhora das Mercês era mais difundido, como apresentamos na primeira parte da dissertação, a gravura de Mellan serviu de inspiração para artistas da *Escola de Cuzco*. Uma das obras se intitula *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles antes de sumuerte*, de Marcos Rivera (Ilustr.66), datado de 1666 (Convento de La Merced, Cuzco, Peru). A outra obra, que também retrata a mesma cena, foi produzida por um artista anônimo pertencente à dita escola.

Nas famosas obras sobre Pedro Nolasco, como a de Zurbarán (Ilustr.67), o santo é apresentado da mesma forma que Manoel Victor de Jesus compôs: hábito branco, brasão da Ordem e seus atributos pessoais. Na iconografia, cada atributo se relaciona aos eventos vividos e às provações passadas na vida e na morte pelos santos.

No caso da obra de Manoel Victor de Jesus, os atributos de Nolasco são igreja em maquete, a cruz de duplo travessão e o estandarte, que compartilha da haste da cruz para vibrar ao vento. A igreja é o atributo dos fundadores de ordens religiosas, aparecendo em representações de São Domingos e São Francisco. A cruz de duplo travessão também alude à formação de ordens conventuais e vem, geralmente, associada a um livro, símbolo do conhecimento. A cruz pode ser substituída pelo estandarte com o brasão da Ordem. Segundo Beatriz Coelho,³⁷⁷ em Minas Gerais, muitas representações do santo confundem os dois atributos.

Na iconografia de Manoel Victor de Jesus, encontramos a Cruz de duplo travessão com a bandeira com o brasão da Ordem Mercedária. A bandeira é o símbolo da vitória, da ressurreição de Cristo e dos santos cavaleiros. Ali presente, aliada aos dois homens que

³⁷⁶ JANNESON, Anna. *Legends of the monastic orders – as represented in the fine arts*. Londres, 1850, p.234-235.

³⁷⁷ COELHO, 2005, *op. cit.*

circundam a presença do santo, significa a vitória sobre o cativo, a vitória do cristianismo sobre a barbárie mourisca. Mas no contexto mineiro dos oitocentos, pode significar ainda mais, pode significar a vitória sobre a escravidão, visto que os membros da confraria eram *crioulos forros*. A imagem do santo solitário, portando a cruz de duplo travessão, de Francisco de Zurbarán, não contém bandeira, pois o brasão da ordem se encontra sobre o peito do santo mercedário, e nas mãos há a presença do livro. A mesma coisa se dá na obra de Jusepe Martínez (1600-1628), na qual o santo é representado apenas com o hábito branco, ajoelhado e segurando o cajado de cruz de duplo travessão e, sobre ele, coros de anjos (Ilustr.68).

As correntes, símbolo da opressão e da tortura, aparecem em um plano quase imperceptível da representação de Manoel Victor de Jesus. Na iconografia do santo, elas aparecem quebradas. No forro das Mercês, elas aparecem escondidas, bem como os escravos, libertados pela Ordem de Nossa Senhora, que foram deslocados para a beirada, compondo a cena de São Pedro Nolasco. Da mesma forma que Irala compôs sua alegoria sobre a Virgem das Mercês, seguindo seus conhecimentos teológicos e os preceitos da Ordem Mercedária, Manoel Victor de Jesus, muito provavelmente, compôs seu forro para a Irmandade das Mercês, atrelando seu conhecimento iconográfico ao desejo de seus comitentes.

Símbolos associados ao cativo foram estrategicamente omitidos e retirados da composição do forro. *O padrão intencional de encomenda* fornecia esse suporte para os mecenas, uma vez que eles davam a palavra final sobre o tema e a iconografia a ser utilizada pelo artista. As fontes iconográficas, como apontamos, apresentavam variada gama de opções para a composição dos santos mercedários. Sendo assim, uma possível escolha dos comitentes em omitirem as correntes, sobretudo da composição central de Nossa Senhora, é válida. Se os escravos foram deslocados da Virgem e postos aos pés do santo idealizador da liberdade dos cativos (cativos cristãos, e não negros), a intenção de ocultar a posição subalterna se manteve, pois as correntes se encontram escondidas atrás do bancada de São Pedro Nolasco e dos vasos de flores, aparecendo como meros detalhes imperceptíveis.

A posição e os gestos dos dois homens vestidos de branco estão relacionados à oração ou agradecimento, pois seus olhos estão voltados para cima e as mãos em posição de prece: a figura do homem da direita, muito deteriorada, coloca a mão sobre o peito e encara o céu, que pode ser entendido como a representação da Virgem das Mercês no

medalhão central. O homem da esquerda também olha para cima e sua mão direita se sobressai como se estivesse segurando a outra, em oração. Podemos interpretá-los como escravos redimidos pela Ordem Mercedária, uma vez que encontramos correntes próximas a eles, ou como membros da Ordem, já que vestem branco, indumentária dos mercedários. Provavelmente, Manoel Victor de Jesus não deu ênfase às correntes em seu esquema pictórico, mesmo observando sua presença persistente nas gravuras associadas às Mercês.

- São Raimundo Nonato (1204-1240)

Sobre o arco cruzeiro, localiza-se o segundo púlpito central com a presença de um personagem altivo e ao mesmo tempo sereno. O homem de meia-idade veste um roquete³⁷⁸ bordado com uma mozeta³⁷⁹ vermelha sobre os ombros; complementando a indumentária, uma estola dourada. Na cabeça, o solidéu vermelho,³⁸⁰ símbolo máximo dos cardeais. O braço direito erguido segura um ostensório, enquanto o esquerdo, mais baixo, segura uma palma de três coroas. Flanqueando o personagem, um homem e uma mulher em posição de agradecimento e oração. O homem traja túnica ocre, com uma capa sobreposta no braço esquerdo, sua mão direita pende sobre o peito, e ao contrário dos dois homens em volta de São Pedro Nolasco, esse encara o cardeal com o ostensório, como se o agradecesse. A mulher se encontra à esquerda e possui cabelos dourados pendendo sobre o ombro direito. Seus olhos encaram o cardeal e ela esboça algo como um sorriso. Sua túnica é branca, sobreposta por uma capa cor de terra. As mãos se elevam sobre o peito e estão unidas no gesto de oração. Atrás de ambos, homem e mulher, que se encontram em um nível mais baixo que o cardeal, correntes são colocadas como elemento decorativo escondido atrás dos vasos de flores. Abaixo do púlpito do cardeal, sua identificação: *Sanctus Raimundus Nonnatus* (Imag.33).

São Raimundo Nonato (1204-1240) foi um dos primeiros a ingressar na Ordem Mercedária, fundada por São Pedro Nolasco, companheiro de Nonato no forro da nave das Mercês de São José. Sua história tem início trágico e veio a marcá-lo por toda a vida no sobrenome *Nonato*. Sua mãe faleceu enquanto estava em trabalho de parto, sendo retirado

³⁷⁸O Roquete é exclusivo para Cardeais, Prelados de Honra e o Santo Padre, como Veste Coral. O roquete possui uma característica própria que é que sobra pouco pano sobre o busto de quem o traja, sua renda é mais extensa do que a Sobrepeliz, isso já é uma das diferenças. Além dos punhos forrados de preto para sacerdotes de prelado de honra e violeta para Bispos e vermelho para Cardeais.

³⁷⁹A mozeta é uma capa curta que cobre os ombros, parte das costas e dos braços.

³⁸⁰Solidéu é um pequeno barrete usado na cabeça por motivos religiosos. Seu nome provém do latim *soli Deo*, “somente para Deus”.

do ventre de sua mãe morta, *non natus*, não nascido (Ilustr.71). Com essa alcunha, Raimundo cresceu e, tomado pelo desejo de ajudar os cativos cristãos, ingressou na Ordem das Mercês com 24 anos. Realizava a missão da palavra quando se ofereceu para trocar de lugar com um cristão que estava sob o jugo mourisco. Foi assim que foi levado para uma prisão, onde prosseguiu com a missão de evangelizar e converter os mouros. Cansados da pregação do missionário mercedário, os mouros furaram-lhe os lábios com um ferro quente, para fechar-lhe a boca com um cadeado. Assim ficou preso, com a boca trancada durante oito meses até ser libertado em 1239. Quando ganhou a liberdade, o Papa Gregório IX o nomeou cardeal. Entretanto, o homem de 40 anos não conseguiu chegar a Roma, falecendo no meio do caminho, devido a uma febre decorrente de seus ferimentos.



Imag.33. São Raimundo Nonato. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

A iconografia difundida sobre São Raimundo Nonato se baseia em seu nascimento, em sua evangelização na prisão, seu sofrimento referente ao cadeado preso à boca e com vestes de cardeal, tendo em mãos símbolos referentes à sua atuação.

Em Minas Gerais, sua representação é sempre marcada pela indumentária relacionada ao seu posto cardinalício e pelas insígnias que aludem à vida do santo, como a custódia e a palma de três coroas. No forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Manoel Victor de Jesus representou o santo como cardeal e segurando o ostensório, em posição elevada, e a palma de três coroas.

Jerônimo Jacinto Espinosa (1600-1667), artista do barroco espanhol, foi um dos que retratou São Raimundo Nonato em sua cena mais comum. Essa obra, atualmente no Museu

do Prado, nos mostra um jovem cardeal que segura o chapéu cardinalício com a mão esquerda, enquanto a mão direita se ergue em direção à custódia carregada por anjos (Ilustr.72).

Essa cena faz menção à hagiografia do santo, que relata a aparição de anjos no leito de morte de Raimundo Nonato, para dar-lhe a comunhão final. Outro artista que representa a mesma cena é José Camarón y Bononat (1731-1803). O pintor espanhol representou um santo ajoelhado, mãos postas em oração e vários anjos ao redor da custódia. No canto inferior direito da cena, podemos notar o livro, a palma e o chapéu vermelho, símbolos de São Raimundo Nonato (Ilustr.73).

Na arte cristã, a palma tem um significado ligado ao martírio. Originalmente símbolo da vitória militar, foi adotada pela igreja primitiva como alegoria da vitória cristã sobre a morte. Símbolo do triunfo, a palma está associada aos santos mártires, ou seja, a todos os cristãos que morreram defendendo a fé católica.

Entretanto, a hagiografia de São Raimundo Nolasco afirma que ele não morreu cativo, e, sim, posteriormente, quando já estava liberto. Nas representações do missionário mercedário, a palma faz alusão a todo o sofrimento passado pelo santo em defesa da fé e dos cristãos. Como antigamente a palma estava ligada ao triunfo, no caso de São Raimundo Nonato, o triunfo significa ter sobrevivido ao cativo.

Já o ostensório, ou custódia, faz menção à cena em que recebe o sacramento em seu leito de morte. Tal utensílio tem uma forma que lembra uma lanterna, aproximando-se da simbologia ligada ao culto do sol. Sua função é ostentar a hóstia consagrada em momentos festivos. Nas obras sobre São Raimundo Nonato, ele leva o ostensório como lembrança de sua glória como cristão: ter recebido a comunhão diretamente dos anjos.

Mas a iconografia de Manoel Victor de Jesus guarda ainda mais dois personagens: o homem e a mulher que rodeiam o santo missionário. O homem possui o gesto do agradecimento, enquanto o da mulher é o de prece, pedido. São Raimundo Nolasco é conhecido como padroeiro das mulheres grávidas e patrono das parteiras, justamente por ter nascido por meio de uma cesariana. A mulher em posição de prece e oração é o atributo escolhido pelo artista para enfatizar seu caráter protetor no momento do parto. Atrás da mulher, podemos notar correntes caídas do vaso de flores, que ornamentam o muro parapeito.

O homem, por sua vez, agradece ao santo que o salvou do cativo, lembrando que Raimundo Nolasco foi preso porque, segundo sua obscura hagiografia, trocou de lugar com

um cristão. A posição de agradecimento, aliada ao olhar do homem, e a corrente escondida, nos levam a essa interpretação, visto que Manoel Victor de Jesus já demonstrou conhecimentos iconográficos e literários para compor suas obras. Cabe ressaltar que as correntes não fazem parte do esquema iconográfico de São Raimundo Nonato, apenas o cadeado, que também se encontra ausente na representação.

Parece que todos os símbolos referentes à submissão foram oprimidos ou escondidos nas representações mercedárias, mas sem comprometerem a identificação dos santos, padroeira e anjos. No caso dos mercedários, as correntes e grilhões quebrados são uma constante em sua iconografia. Na nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José, elas não são importantes, e muito menos fazem falta.

O talento de Manoel Victor de Jesus soube adaptar gravuras e histórias ao desejo dos comitentes, como aparece nos recibos assinados pelo artista. O termo passado e assinado pela irmandade traria mais luz sobre nosso trabalho, mas, infelizmente, não o temos. Essa ausência documental não compromete nossa análise, visto que a própria obra de arte é uma fonte de vital importância para a assimilação de todos os processos de criação. A iconografia se mostrou apta a responder aos nossos questionamentos, pois apontou os caminhos para a ausência de um atributo comum às representações mercedárias, as correntes.

O deslocamento dos santos fundadores para as bordas do forro, retirando-os da cena principal, bem como a dissimulação dos cativos e das correntes são indícios fortíssimos de uma relação *intencional* entre os *crioulos forros*, comitentes da obra, e o artista Manoel Victor de Jesus, que se materializam nas escolhas iconográficas feitas pela mesa administrativa e artista. Sendo assim, a iconografia, aliada à análise de outros tipos documentais, como empreendemos na primeira parte do trabalho, fornece um quadro sócio-artístico coerente para o período analisado.

7. A Iconografia da Proteção: Nossa Senhora das Mercês

A iconografia é fruto de textos clássicos, bíblicos e edificantes. Como linguagem visual, carrega em si vários elementos da sociedade que a produziu. Em nosso estudo iconográfico sobre o forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês, deparamo-nos com

novas temáticas na arte colonial mineira, como a hierarquia celeste,³⁸¹ além de uma releitura sobre os santos devocionais da Ordem Mercedária: São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato. No bojo dessas inovações temáticas, apresentaremos agora a Nossa Senhora das Mercês concebida por Manoel Victor de Jesus. Nossa Senhora das Mercês já se apresenta tão íntima para nós, no quesito iconográfico, devido ao fato de ter sido citada durante toda a dissertação, pois utilizamos de sua representação para demonstrar que características artísticas refletem uma manifestação social atrelada aos preceitos religiosos.

E a iconografia de Nossa Senhora das Mercês demonstra essas manifestações em sua origem, justamente porque sua representação está associada a uma iconografia preexistente e moldada segundo as conjunturas de cada período e o momento em que foi realizada. Voltemos às origens.

- A Virgem do Manto e a Proteção Materna

O manto é o elemento simbólico que indica proteção. Seu simbolismo originou-se da mesma forma que muitos elementos relacionados ao cristianismo: na tradição clássica. Ovídio narrou o mito sobre Níobe, a mãe que teve seus filhos mortos por Apolo e Ártemis. Níobe, mulher fértil, teve 14 filhos e era rainha de Tebas. Certa vez, nas comemorações à Deusa Leto, Níobe a insultou por ter tido apenas dois filhos. A deusa enfurecida pediu aos seus dois filhos que a vingassem. Foi assim que Apolo e Ártemis mataram os filhos de Níobe. Entretanto, foi a partir dessa narrativa que o manto passou a ser entendido e utilizado como elemento de proteção, pois o mito prossegue com o desespero da mortal audaciosa tentando proteger a última das filhas vivas, a caçula, com o seu manto. Na fábula, sua proteção de nada adiantou, pois a caçula foi alvejada por Apolo (Ilustr.74).³⁸²

Dentro da tradição cristã, Louis Réau e Jean Delumeau apontam inúmeras representações em que o manto é utilizado com a mesma ideia de proteção, não sendo atributo *apenas* de Nossa Senhora (Ilustr.77).³⁸³

No Império Bizantino, o tema do manto se aproxima do culto ao Véu. Os bizantinos cultuavam o véu da Virgem, designando-o como o protetor do império e da

³⁸¹ Myriam Ribeiro chama a atenção para a particularidade da pintura de Manoel Victor de Jesus para o forro da nave da igreja das Mercês e para a capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso. OLIVEIRA, 2005, *op. cit.*, p.287-288.

³⁸² BULLFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. São Paulo: Ediouro, 2011.

³⁸³ Na cena do Juízo Final presente no tímpano da catedral de Autun, no relicário pintado de Santa Odília, em Kerniel, Bélgica, séc. XIII, Santa Úrsula em relicário do séc. XIII, entre outros. *Mater Misericordiae*, Museu de São Roque e Livros Horizonte, Lisboa, 1995, p. 28-29.

cidade, dos bárbaros turcos, da peste e da guerra civil. De acordo com Joaquim Oliveira Caetano, a proteção do véu de Constantinopla se confunde com a proteção do Manto no Ocidente.³⁸⁴

Apesar de a representação do manto ser antiga, tanto na tradição clássica quanto dentro do próprio culto cristão, foi o texto de um religioso, Cesário de Heisterbach (1180-1240), o responsável pela difusão do culto a Nossa Senhora do Manto e sua apropriação por diversas ordens religiosas (Ilustr.78).

Paul Perdrizet³⁸⁵ (1870-1938) associou o tema da Virgem do Manto com o relato de um monge beneditino que aparece nos *Dialogus Miraculorum* de Heisterbach escritos entre os anos de 1220 e 1230. O relato é sobre a visão de diversas Ordens da igreja em triunfo, ao lado dos anjos, patriarcas, apóstolos, mártires, confessores e toda a corte celeste. O monge ficou agoniado, porque não conseguia encontrar sua Ordem no triunfo celestial, e perguntou a Nossa Senhora o que estava acontecendo, pois não conseguia enxergar sua Ordem Cisterciense em glória. Nossa Senhora, então, respondeu ao monge que ele estava enganado, porque a Ordem de Cister lhe era muito querida e que ela os guardava sob os braços. Assim, abriu o manto e mostrou para o monge seus iguais em uma quantidade extraordinária.

Foi assim que Nossa Senhora do Manto, protetora, passou a demonstrar seu amor por determinada Ordem. A narrativa de Heisterbach foi apropriada por diversas Ordens numa tentativa de legitimar um *favoritismo* celestial. Essa iconografia acabou se popularizando, mas ganhando elementos identificadores de cada Ordem europeia. Cabe ressaltar que essas ordens laicas estavam se desenvolvendo a todo vapor nesse período, reunindo fiéis em atividades relacionadas à penitência e caridade, o que acabou propiciando a assimilação da iconografia em favor de suas determinadas ordens (Ilustr.79/80).

Os Franciscanos, Carmelitas, Dominicanos, Trinitários e Mercedários foram algumas das Ordens que utilizaram a iconografia da Virgem do Manto para suas representações. Esse momento foi crucial para que a visão de Maria como advogada intercessora se solidificasse no imaginário cristão.

Em Portugal, a Virgem do Manto se transforma, por intermédio da Ordem dos Trinitários, em Nossa Senhora da Misericórdia. Na Espanha, a Ordem dos Mercedários a

³⁸⁴ CAETANO, Joaquim Oliveira. Sob o manto protetor – para uma iconografia da Virgem da Misericórdia. *Mater Misericordiae*, Museu de São Roque e Livros Horizonte, Lisboa, 1995, p.29.

³⁸⁵ PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde – étude d'un thème iconographique*. Paris: Albert Fontemoing Éditeur, 1908.

transforma em Nossa Senhora das Mercês. As representações italianas de Nossa Senhora com o manto foram às inspirações para as Misericórdias lusitanas, que foram adaptadas a um discurso social via coroa portuguesa.

- Portugal e sua Misericórdia: uma iconografia social

O que acontece em Portugal é um exemplo de como a iconografia serve tanto para inculcar valores cristãos quanto para legitimar uma instituição nacional em uma mesma obra.

No ano de 1574, iniciou-se uma tentativa de relembrar os primeiros passos das Misericórdias, instituições de caridade, para a criação de bandeiras e de uma memória sobre a instituição. Por meio de um inquérito, buscavam fontes sobre Frei Miguel de Contreiras, Trinitário que teria criado as misericórdias em solo português. Dessa forma, foi aliada a iconografia da Virgem do Manto portuguesa à presença de um religioso de vestes brancas, um trinitário, Frei Miguel de Contreiras.

Após a conclusão desse inquérito sobre as origens da instituição, em 1627, o reino de Portugal baixou um alvará régio determinando a iconografia da irmandade da Misericórdia. A partir de 1627, todas as bandeiras da instituição teriam que seguir uma nova iconografia, com a presença do fundador da Ordem sob o manto protetor de Maria.

A virgem do Manto, que abrigava sob sua proteção toda a diversidade humana e social, foi adaptada para as Misericórdias com uma iconografia semelhante, mas com função de celebrar seus fundadores. De acordo com Caetano, o que se perdeu em invocação sagrada ganhou-se em apelo institucional ao suprimir símbolos em favor de outros novos.³⁸⁶

- Do Manto às Mercês: uma trajetória

Voltando ao monge Cesário, que narrou a visão celestial de um monge cisterciense, devemos compreender como sua narrativa acabou influenciando o simbolismo do manto e sua relação com a proteção mariana. Os cistercienses foram aqueles que mais difundiram a representação da Virgem com o manto durante a Idade Média. Os Dominicanos acabaram se apropriando da história e também difundiram a lenda da

³⁸⁶ CAETANO, 1995, *op. cit.*, p. 25.

aparição da Virgem protegendo os membros da sua ordem. Santo Domingos plagiou a descrição de Cesário de Heisterbach não apenas como tentativa de apropriação de uma iconografia, mas, sobretudo, para se afirmar perante as outras Ordens de pregadores, em que se incluíam os Cistercienses.

Como demonstramos, foi a devoção *Advocata nostra* que popularizou a iconografia da Virgem protegendo os fiéis sob o manto. Essa devoção, que demonstrava o carinho da Virgem para com seus protegidos, acaba casando com os intuitos das Ordens redentoristas, Trinitários e Mercedários,³⁸⁷ que buscavam uma iconografia que transmitisse justamente o sentido de proteção e alívio para os cativos em julgo mourisco. Essa iconografia da proteção mariana se tornou popular nas duas Ordens, o que aumenta ainda mais a importância dos pequenos detalhes simbólicos, pois é por intermédio deles que conseguimos identificar se a representação da Virgem se trata de uma Nossa Senhora da Misericórdia, uma Senhora das Mercês ou simplesmente uma Virgem do Manto.

Na iconografia que circulava pela América colonial, podemos notar a forte presença das apropriações da Virgem do Manto atuando como representante da proteção mariana sobre as diversas Ordens e Irmandades que se instalavam no Novo Mundo. Cabe ressaltar que o culto a Virgem das Mercês sempre foi muito forte no mundo hispânico, o que contribuiu para outras representações de Nossa Senhora.

As gravuras, importantes mecanismos de divulgação da iconografia, foram referência para que os artistas coloniais, que estavam vivenciando uma realidade muito distinta daquela que originou a Virgem do Manto, criassem suas próprias representações sobre Maria e as Ordens atuantes. Em Minas Gerais, esse quesito pode ser considerado em alto grau, uma vez que foram proibidas as instalações de Ordens na região, deixando nas mãos dos leigos a divulgação da iconografia e a difusão do cristianismo.

Manoel Victor de Jesus, provavelmente se deparou com inúmeras gravuras que o ajudaram a compor, em geral, seu esquema iconográfico³⁸⁸. Entre essas gravuras, presumimos que o artista teve acesso às obras de Hieronymos Wierix (Imag.34). Wierix, além de ser o autor da gravura sobre os Sete de Palermo, que apresentamos anteriormente,

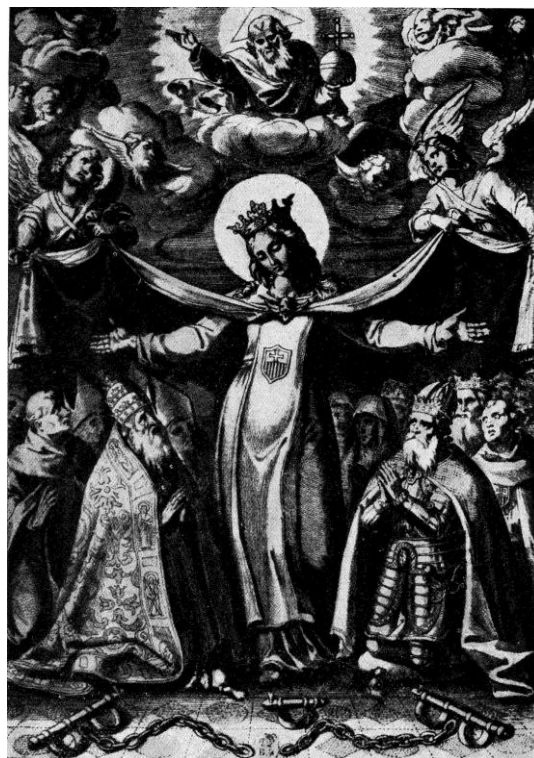
³⁸⁷ Cabe ressaltar que, no Brasil colonial, nas regiões Norte e Nordeste, existiram embates entre as duas ordens redentoristas, o que acaba corroborando nossas assertivas sobre disputas confrariais. CARDOZO, Alírio. Sacras intrigas: conflitos entre ordens religiosas no Maranhão e Grão-Pará (século XVII). *Revista Estudos Amazônicos*, v. 3, n. 1, 2005, p.11-38.

³⁸⁸ Apesar dos nossos esforços, pouquíssimas imagens gravadas de Nossa Senhora das Mercês foram encontradas nos banco de dados nacionais e internacionais. A mesma coisa ocorreu ao procurarmos por gravuras impressas no Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei. Dessa forma, só podemos supor a sua circulação, porque a obra que se encontra no forro é um vestígio da circulação de impressos, apesar de não ter sido encontrados em abundância.

gravou uma imagem de Nossa Senhora do Monte Carmelo muito semelhante à Virgem das Mercês de Pieter de Jode (Imag.35), contendo apenas algumas diferenças simbólicas relacionadas às duas devoções.



Imag.34. Nossa Senhora do Monte Carmelo.
Hieronymus Wierix, c. XVII



Imag.35. Nossa Senhora das Mercês, Pieter de Jode,
c. XVIII

Um leigo observador, mas fiel cristão, não consegue identificar rapidamente a diferença iconográfica presente nas duas representações, que no macro são idênticas, mas completamente distintas no micro, ou seja, na análise iconográfica tão importante em nosso trabalho.

Na macroanálise, podemos observar Nossa Senhora com seu manto estendido sobre diversas pessoas postas em oração. Dois anjos circundam a Virgem coroada, que carrega um brasão sobre o peito. A auréola é bem representativa nas duas gravuras, realçando o *status* de realeza de Nossa Senhora. No micro, podemos notar outros anjos reverenciando Nossa Senhora, bem como a presença de Deus pai com o globo, na representação das Mercês de Pieter de Jode. Na de Wierix, os anjos coroam Nossa Senhora, diferente da ação dos anjos de Jode, que ajudam a Virgem com o manto. Na verdade, na representação de Jode, quem segura o manto são os anjos, enquanto a Virgem

direciona suas mãos em bênção aos homens que se encontram sob o manto, diferente do que ocorre com Nossa Senhora do Carmo, que abre os braços e seu manto sobre a Ordem.

Aliados a esses detalhes, os brasões sobre o peito da Virgem são completamente diferentes, além de um elemento importantíssimo para a identificação da Virgem protetora como de qualquer outra representação como das Mercês: correntes quebradas e grilhões. Na cena de Nossa Senhora do Carmo, temos a representação de um piso em cerâmica no lugar em que Jode representou a corrente quebrada.

Essas gravuras corroboram nossas assertivas sobre as apropriações temáticas da Virgem do Manto pelas Ordens religiosas. No caso de Manoel Victor de Jesus, ele opta por outro caminho simbólico, que analisaremos a seguir.

- Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos

Uma mulher vestida de branco, com uma imensa capa amarrada ao pescoço se sobressai entre a abertura de nuvens. Seu rosto, em meio-perfil, encara os fiéis que se encontram no plano físico. Suas minúsculas mãos seguram a capa que lhe cai até os pés, abrindo-os em posição de graça. Sobre seu peito, pende um brasão em azul e dourado e, sobre a cabeça, uma coroa. Por trás de sua representação, raios de sol, impondo a ela uma auréola natural. Nas nuvens que a circundam, crianças e cabeças aladas a reverenciam. O artista não a identifica com tarjas em rocalha, mas todos sabem que aquela vestida de branco e iluminada por raios é a Virgem Maria, protetora e redentora. A Virgem das Mercês é identificada apenas pelo brasão de sua ordem sobre o peito (Imag.36).

Como já apontamos no decorrer da nossa dissertação, essa representação de Nossa Senhora as Mercês não era comum. As invocações marianas associadas à Virgem das Mercês a apresentam sempre vestindo o hábito branco com o brasão da ordem e portando elementos simbólicos que a identifiquem como a inspiradora da Ordem redentora de cativos cristãos.

No mundo Europeu e no Novo Mundo, Nossa Senhora das Mercês porta atributos que podem ser suprimidos e confundidos com símbolos de outra representação. Um exemplo é o escapulário. Muitas Mercês coloniais portam o escapulário, que consiste em dois pedaços de pano ligados entre si por duas fitas, onde aparece bordado o nome de Maria e, do outro lado, o emblema da Ordem. O escapulário é, na verdade, um símbolo

ligado intimamente à Ordem do Carmo, o que pode levar a confusões iconográficas quando a Virgem do Carmo se apresenta de forma semelhante à das Mercês, com o manto aberto.



Imag.36. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.

Há outras representações que também podem causar confusão entre Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora da Conceição. Na representação colombiana (Ilustr.83), notamos outro atributo mariano que não se relaciona diretamente à Virgem das Mercês, que é a meia-lua, referência bíblica em Apocalipse 12,1 “a mulher revestida do sol, com a lua sob os pés”. Isso significa que as representações de Nossa Senhora não se encontravam em uma forma rígida no mundo colonial. E a obra de Manoel Victor de Jesus é um exemplo dessa forma de representação mariana sem rigidez, ao adaptar os gostos e as influências que recebia em obras revestidas de um novo significado, mesmo que fosse trocando as invocações.

A Virgem das Mercês de Manoel Victor de Jesus é emblemática porque as gravuras que provavelmente circulavam sobre a Virgem faziam referência à cena de proteção, com os fundadores da Ordem mercedária sob o manto, ou sua aparição para os santos fundadores, ou ainda com o menino Jesus nos braços. A iconografia presente em Manoel Victor de Jesus é alusiva à proteção, pois temos a Virgem de braços abertos, iconografia

que será muito difundida a partir do século XIX, com as imagens de Nossa Senhora das Graças.

Muito diferente daquilo que é retratado em Diamantina (Ilustr.87) e Ouro Preto (Ilustr.88), a Virgem das Mercês de Manoel Victor de Jesus não porta grilhões e muito menos escravos. A figura representada se encontra sozinha, apenas com os anjos, em uma composição em que haveria espaço não só para a representação do menino Jesus, como dos escravos, dos santos fundadores ou dos grilhões quebrados. A representação de Manoel Victor de Jesus poderia ser apresentada com todas essas possibilidades, mas vemos uma mulher de branco solitária entre os anjos, mas de braços abertos em forma de proteção, mostrando para os fiéis seu brasão das Mercês, única identificação à devoção, visto que poderia ser uma santa ou beata, porque não há outro elemento mariano que a indique como *Maria Santíssima*, pois nem a lua, comum em muitas representações coloniais, aparece com Manoel Victor.

Muitos podem dizer que a coroa e os anjos são elementos que indicam *Maria Santíssima*. Nós dissemos que *não são símbolos suficientes*, uma vez que as virgens mártires também são representadas na arte com coroas, seja de flores ou de ouro, como nos apresenta Manoel Victor de Jesus. Um exemplo não muito distante pode ser visto na igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, com Santa Luzia portando sobre a cabeça uma bela coroa, símbolo também da castidade (Ilustr.84).

Quanto à presença dos anjos, só precisamos lembrar que são elementos simbólicos presentes em inúmeras cenas de santos, beatos, doutores da igreja e apóstolos, não se limitando a servirem *apenas* à Virgem Maria. Dessa forma, a imagem no centro da nave poderia representar qualquer personagem da corte celeste. Poderia.

Poderia representar *qualquer um*, mas a igreja é em honra à Nossa Senhora das Mercês, e nada mais lógico que a representação principal se remeter a Nossa Senhora das Mercês. As ausências simbólicas, possivelmente escolhidas pelo artista em consenso com os comitentes, nos apresentam Nossa Senhora das Mercês mais leve, mais acolhedora e protetora, sem atributos em demasia. A representação transmite a proteção materna, sem qualquer resquício dos tormentos do cativoiro.³⁸⁹

Nada mais representativo do que uma mãe de braços abertos para seus filhos. Manoel Victor de Jesus retira então, da simbologia da Virgem das Mercês, os grilhões

³⁸⁹ Uma feliz coincidência se pensarmos nos membros da irmandade de Nossa Senhora das Mercês de São José, os *crioulos forros*.

quebrados e os esconde por trás dos santos fundadores da Ordem Mercedária, que também acabaram suprimidos da representação central e foram deslocados para as pontas do forro.

Uma obra que representa para nós hoje uma imensa delicadeza iconográfica, talvez não fosse vista assim pelo artista e pelos próprios comitentes, responsáveis pelos deslocamentos iconográficos. Nossa Senhora abre seu manto protetor, que desde tempos imemoriais do cristianismo simboliza seu caráter maternal como mãe da igreja, sob os fiéis que se encontram alocados na nave. Os grilhões não precisam estar representados ali, porque já foram rompidos, não estando mais prendendo os braços dos crioulos forros da irmandade, e os santos da Ordem podem observar seus seguidores no plano terreno, de um lugar privilegiado do forro. A temática da Virgem do Manto é retomada aqui, no sentido iconográfico, justamente porque era uma temática acolhedora, pacífica e maternal.

Quanto aos escravos que aparecem em inúmeras representações, sobretudo naquelas que apontamos em Minas Gerais, aqui não se encontram nitidamente apresentados. Os dois homens que acompanham São Pedro Nolasco não são identificados como escravos, porque as correntes estão escondidas por trás deles, de modo quase imperceptível, fazendo com que as roupas que usam se apresentem de forma iconograficamente mais importante como referência à Ordem Mercedária.

Sendo assim, identificamos uma nova representação iconográfica de Nossa Senhora das Mercês, pautada no sentido de proteção de seus fiéis, e não no sentido de rememoração da fundação da Ordem e de suas atividades para com os cativos. Essa iconografia, aliada ao perfil dos fiéis pertencentes à Irmandade das Mercês de São José, nos aponta um sentido social atrelado ao religioso, da mesma forma que ocorreu com as Misericórdias em Portugal: uma iconografia modificada, mas com a mesma essência religiosa, para atender a um novo discurso social. No caso das Mercês de São José, para *proteger* um novo segmento na sociedade colonial: os crioulos forros.

Considerações Finais

Engana-se, porém, quem pensou que Manoel Victor de Jesus modificou *todas* as representações marianas presentes na irmandade apenas em prol de um discurso social atrelado ao religioso. O forro da capela-mor nos revela outra faceta do artista, a sensibilidade. Manoel Victor de Jesus demonstra, de uma vez por todas, a sua originalidade e delicadeza ao apresentar os títulos reais de *Maria Santíssima*, atrelados às gravuras da *Letania Lauretana* e aos diversos textos religiosos, de uma forma completamente nova e correlata com o discurso cristão. Dessa forma, separamos essa análise no catálogo em anexo, no qual abordamos a iconografia do forro da capela-mor e suas possíveis fontes com maior liberdade, que não cabia no corpo da dissertação.

Após o longo percurso, nossa pesquisa nos leva a concluir que o processo de negociação entre os comitentes e artistas era complexo e detalhado. Não podemos afirmar isso via documentos, mas podemos afirmar por meio das imagens que analisamos. As obras são indícios vitais, como já explicitamos, para se compreender os desdobramentos das negociações de encomenda e do fazer artístico no mundo colonial.

Em dois momentos cruciais de nossa análise, Manoel Victor de Jesus deixou claro o seu apego artístico aos detalhes e ao desejo imposto pelos comitentes: a ausência dos cativos e a presença da alegoria que prestava uma homenagem (ver Apêndice IV) às origens da irmandade.

Esses pequenos detalhes demonstram que o mundo artístico colonial era muito mais dinâmico do que se pensava. Foi por esse raciocínio que especulamos sobre o *padrão intencional de encomenda*. O padrão tem a ver com os comitentes, porque todos seguiam um padrão referente às suas intenções, tanto religiosas quanto sociais. Já a encomenda é o produto desse *padrão intencional*. Sendo assim, os artistas deveriam se adequar aos padrões dos comitentes, que também estavam ligados ao lugar sociocultural que ocupavam. Por isso, podemos notar nas obras de Manoel Victor de Jesus temáticas simples e complexas em um mesmo período.

O *padrão intencional de encomenda* nos faz pensar em outros artistas que trabalharam na região, como Venâncio José do Espírito Santo. A obra localizada no forro da nave da igreja do Pilar de São João del-Rei é um bom exemplo para analisarmos a existência desse *padrão* para outros artistas. Futuramente, pretendemos trabalhar as demais obras de Manoel Victor de Jesus atreladas aos comitentes de São José via *padrão*

intencional de encomenda, além da *Escola de artes do Rio das Mortes*. Como mencionamos, os artistas sofrem trocas nos canteiros de obras, e pretendemos, por meio da documentação imagética aliada aos documentos formais, identificar os artistas que trabalharam na região e que, posteriormente, partiram para outras terras, como o caso de Joaquim José da Natividade.

Existiam trocas não só entre gravuras e textos, mas entre artistas dos mais diferentes ofícios. Existiam as influências sociais sobre os temas a serem retratados e os desejos dos comitentes. Existia o talento dos artistas coloniais, que encontram em Manoel Victor de Jesus um novo exemplo de erudição no que se refere à iconografia. Muito mais que adaptar temas europeus para a realidade colonial, ele criou uma nova iconografia, mesclando elementos textuais às gravuras. Mesmo que Manoel Victor de Jesus tenha problemas formais, suas obras merecem destaque pelo zelo iconográfico com que foram realizadas. O trabalho de criação é primoroso e erudito. Que o artista seja reconhecido como grande mestre da pintura colonial brasileira, pois seus esquemas iconográficos o colocam em pé de igualdade com os melhores dos Oitocentos.



ANEXO I

Fotos do Forro da Nave e Capela-mor da
Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos
Pretos Crioulos

REGINA
SANCTORUM OMNIUM.



Ilustr. 1. Visão Geral do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.



Ilustr. 2. Dominação, São Raimundo Nonato e dois homens e Virtude.



Ilustr. 3. Querubim, São Pedro Nolasco e dois homens, Anjo da guarda.



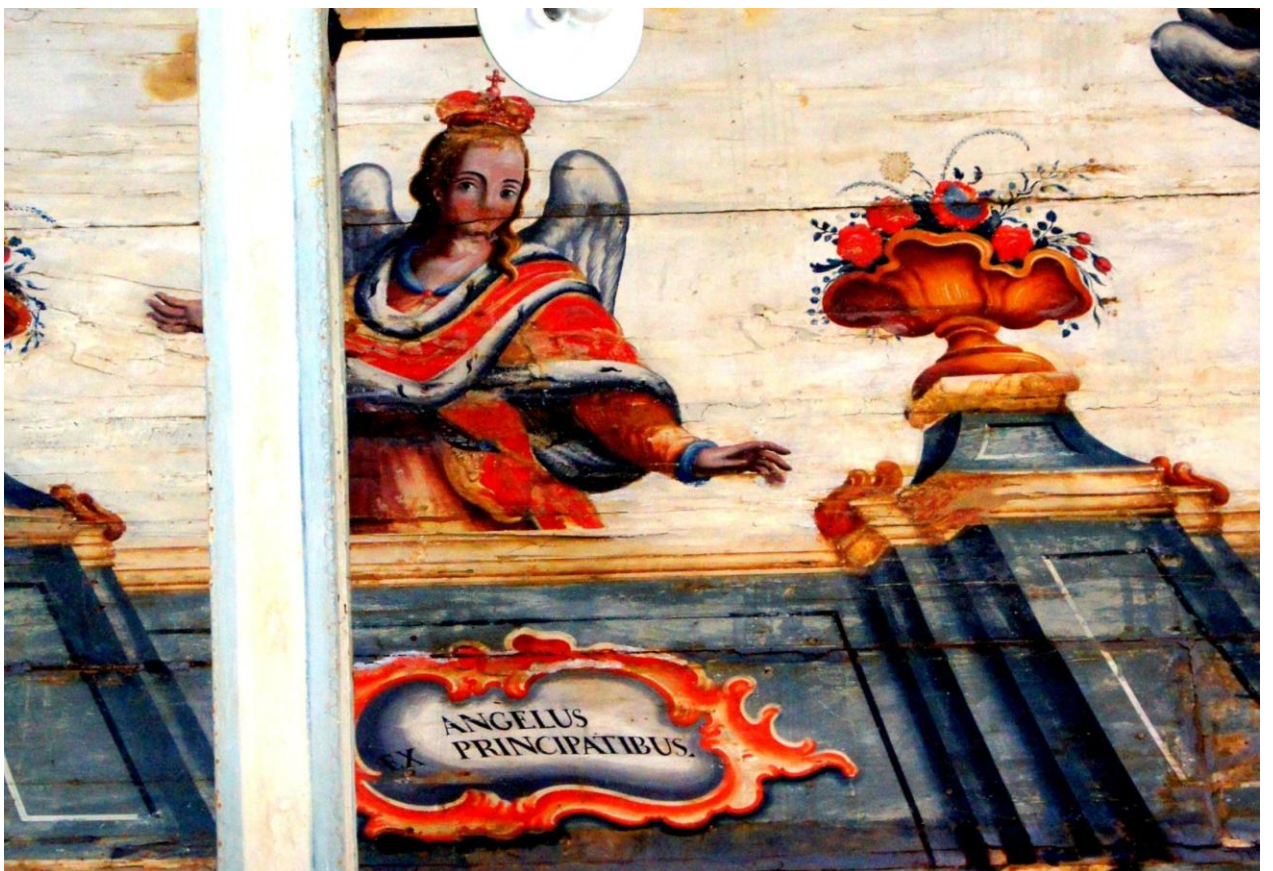
Ilustr. 4. Trono



Ilustr. 5. Potestade.



Ilustr. 6. Anjo Gabriel



Ilustr. 7. Principado



Ilustr. 8. Detalhe do medalhão central. Nossa Senhora das Mercês. Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.



Ilustr.9. Ladainha de Nossa Senhora. Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. 1804-1824. Manoel Victor de Jesus, Tiradentes, MG. Foto: Kellen Cristina Silva, 2012.



Ilustr.10. Da esquerda para a direita: *Regina Patriarcharum*, *Regina Sanctorum Omnium*, *Regina Prophetarum*.



Ilustr. 11. Da esquerda para a direita: *Regina Angelorum*, *Regina Virginum*, *Regina Apostolorum*



Ilustr.12. Da esquerda para a direita: *Regina Christianorum*, *Regina Confessorum*, *Regina Martyrum*.

A highly detailed, black and white illustration of an ornate, classical-style decorative frame. The frame is composed of multiple layers of intricate scrollwork, acanthus leaves, and curved motifs, creating a complex, symmetrical design. The central area is a large, empty oval shape, which serves as a backdrop for the text.

Apêndice A

Aspectos Estilísticos

Manoel Victor de Jesus construiu seus personagens sacros de forma padronizada, utilizando sempre das mesmas soluções para a criação, desde os aspectos ligados à composição das vestimentas até mesmo à forma facial dada a eles. Em suas obras, como podemos encontrar na Matriz de Santo Antônio em Tiradentes, nota-se sua preocupação com o preenchimento dos cenários com elementos mais próximos da realidade em que ele estava inserido, optando por realizar paisagens com morros, árvores de pequeno e médio porte, poucas plantas e algumas pedras.



Ilustr. 13. Detalhe da pintura da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Manoel Victor de Jesus. c.1782.



Ilustr.14. Pintura ornamental da Mísula. Matriz de Santo Antônio. Manoel Victor de Jesus. c.1797.

Outro aspecto marcante de seus personagens se encontra atado à cintura. Os laços de Manoel Victor de Jesus contribuíram para a sua identificação, justamente porque proporcionava um melhor caimento para seus panejamentos. Podemos notar que, quando o artista realizava a pintura masculina, muitas vezes não era possível a presença do laço à cintura. Sendo assim, para melhor ornamentá-los, optou por marcar a cintura de seus personagens masculinos. Nem mesmo os Evangelistas e a Deusa Astréia fugiram da assinatura formal dos laços e da cintura demarcada do Alferes.

Com profunda expressão facial, encontramos os personagens de Manoel Victor de Jesus. Com faces arredondadas e olhares que transmitem certa doçura, notamos uma tentativa do artista em expressar através de suas tintas, os aspectos sentimentais e psicológicos de seus personagens. O “gosto moderno” apontado na documentação como pertencente ao artista, talvez se relacionasse à perícia com que Manoel Victor de Jesus tratava a iconografia debatida com os comitentes e sua execução com traços menos rebuscados e mais simples, porém com o mesmo apego simbólico. Os detalhes singelos e as apropriações que o artista proporcionou a suas obras, como apontamos na dissertação, demonstram que o artista estava aliado às tendências da arte europeia, que aqui desembarcava em impressos e ganhava vida através de seus pincéis e tintas.

Infelizmente, ao que tange ao desenho, temos um artista problemático, que não conseguiu fazer o uso devido da perspectiva e da quadratura. Esses dois pontos podem ser notados de forma nítida no forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus não conseguiu realizar a pintura ilusionista de ampliação do espaço do forro, mesmo este sendo curvo. Os forros em formato curvo favorecem ao artista a criação de movimentação e a ilusão de um espaço maior. Enquanto são notórios seus problemas formais na nave das Mercês, o mesmo não ocorre com os caixotões que enfeitam o forro da capela-mor. Nesse espaço, toda a delicadeza e perícia do artista podem ser observadas, sobretudo os gestos, que demonstram singelamente os títulos de Rainha pertencentes à Maria Santíssima.

Os gestos, demonstrados através das posições das mãos, braços e pés, transmitem uma mensagem sobre aqueles personagens representados. Gestos que demonstram proteção, indicação ou apresentação são notáveis em suas obras, principalmente nos caixotões da igreja de Nossa Senhora das Mercês. A pintura sempre utilizou de elementos que favorecessem a comunicação, fosse através da iconografia ou da

presença de outros sistemas retóricos, como o gesto³⁹⁰. O gesto é, de certa forma, uma linguagem universal, compreendida mesmo por pessoas que não dividam uma mesma cultura, diferentemente da iconografia, que só é compreendida com determinado conhecimento cultural, por exemplo. Na obra de Manoel Victor de Jesus, seja em caixotões ou em forros, encontramos sempre um gesto de demonstração e apresentação.

No caso dos caixotões, podemos notar, por exemplo, que Maria aponta para o céu, com seu dedo indicador, em duas situações distintas, como se demonstrasse de onde provém seu poder protetor e intercessor ou ainda, que todos devem honrar a Deus e seu filho. Há ainda o gesto do braço esticado e da mão aberta, algo semelhante ao gesto de apresentação, que se relaciona intimamente ao gesto de concessão de graças, como podemos notar nas imagens de Nossa Senhora das Graças, por exemplo.

Os gestos, que trazem um movimento interno, estão presentes em vários personagens de Manoel Victor de Jesus. Olinto Rodrigues dos Santos Filho chegou a compará-los a bailarinos, devido a posição dos pés e das mãos³⁹¹. Para nós, os gestos são indicativos das ações de cada personagem, além de sempre apontarem para o alto mostrando que todos os caminhos levam ao céu. Mais um detalhe formal que se liga à iconografia escolhida e trabalhada pelo artista.



Ilustr. 15. Deusa Astréia.
Instituto Histórico Geográfico
de Tiradentes (Atualmente).
Manoel Victor de Jesus, 1824.



Ilustr.16. São João
Evangelista. Sacristia da
Irmandade do
Santíssimo
Sacramento. Manoel
Victor de Jesus. 1782



Ilustr. 17. Detalhe do
forro em caixotão. Igreja
de Nossa Senhora das
Mercês. Manoel Victor
de Jesus. c.1804/1824.

³⁹⁰SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Livros Horizonte, Lisboa, 1995, p.187.

³⁹¹SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo Rococó*. Revista Barroco, n 12, p. 234.

Manoel Victor de Jesus no forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês Comente alguns pequenos deslizos ao que se refere à composição da forma de seus personagens. Entretanto, o que seria um problema acabou se transformando em um *estilema*. A forma como o artista trabalha o posicionamento das cabeças e seu formato é um dos elementos que o difere de outros artistas que trabalharam na mesma região durante o mesmo período. O artista gostava de retratar os rostos em posição de meio-perfil ou em três quartos, ou seja, com a cabeça voltada para um dos lados. Essa posição era muito difícil de ser executada em forros, pois o artista precisava ter outra percepção, sem se esquecer da perspectiva. Para realizar a pintura do rosto em três quartos, este resultava mais largo de um dos lados, tendo um olho mais estreito que o outro, acompanhando o posicionamento da face. A mesma coisa para a boca, que, do centro para o canto, deveria ser mais curta, tendo um desenho distinto daquele voltado para o observador. Essa tentativa de usar o modelo de meio-perfil acabou conferindo aos seus personagens uma face oval, onde a construção da cabeleira, aliada ou não ao véu nas representações femininas, culminou com uma projeção maior da testa, que se sobressai, limpa e avantajada em todas as suas representações, sejam elas femininas ou masculinas.

A expressão facial presente no olhar de seus personagens acaba proporcionando às representações algo de individual. As expressões conferem ainda mais sentido à ação iconográfica presente nos ornamentos e símbolos que cada personagem carrega e em cada cena apresentada. A narrativa imagética se solidifica através da delicadeza com que o artista compunha cada detalhe. Leve rubor na face e sorrisos enigmáticos aliados aos gestos de indicação, proteção ou apresentação proporcionam o movimento da obra, que, apesar de seus problemas anatômicos e perspectivais, não deixa de ser encantadora e extremamente bem executada.



Detalhes do Consistório do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1782, em colaboração com Manoel Álvares.



Detalhes do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Tiradentes, 1824



Detalhes do forro dos Consistório e da Sacristia do Santíssimo Sacramento, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1782



Detalhes do forro da nave e da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes, 1824.

Nossa Senhora das Mercês – Forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês

Esse dado técnico de Manoel Victor de Jesus se torna problemático na pintura central do forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, onde notamos problemas na perspectiva e na proporção da cabeça da Virgem das Mercês, o que não confere com o risco de sua obra, tanto anterior quanto posterior. Talvez os problemas relacionados à própria conservação do edifício tenham alterado as feições da Virgem das Mercês ao que se refere à pigmentação, devido a infiltrações. Entretanto, o traço dos olhos, do nariz e da boca não são influenciados por gotearas. A posição da cabeça em três quartos confere com a tradição de Manoel Victor de Jesus, mas os traços da face diferem, sobretudo porque são apresentados sem qualquer preocupação com o escorço; ao contrário, possuem uma face dura e achatada. Poderíamos afirmar que tal problema aconteceu devido à forma como os artistas trabalhavam na realização das pinturas de forro, porém, o artista realiza obra semelhante para a igreja de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso, conhecido como Bichinho, obra recentemente restaurada. Ao contrário do que podemos notar na igreja das Mercês, a cena presente no centro do forro, a coroação da Virgem, é delicadamente apresentada com toda a perícia de Manoel Victor de Jesus, inclusive com a presença dos rostos em posição de três quartos.

Apesar da diferença entre um *desenho* realizado a bico de pena, e uma *pintura* realizada em um forro de madeira, podemos comparar os traços de Nossa Senhora das Mercês de Manoel Victor de Jesus. O artista realizou o desenho a bico de pena para a capa do compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos em 1801. O desenho é atribuído ao artista por Santos Filho no mesmo folheto distribuído à época das comemorações dos 180 anos de morte de Manoel Victor de Jesus. Formalmente, encontramos no desenho do compromisso algumas das características que apresentamos, como a face em três quartos e a testa saliente. As duas representações se encontram praticamente na mesma posição e possuem os mesmos elementos simbólicos: a coroa, o símbolo Mercedário sobre o peito, a capa amarrada no pescoço, os pés sobre nuvens e o rosto inclinado para a direita. Entretanto, o desenho a bico de pena se assemelha muito mais às pinturas de Manoel Victor de Jesus no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso e da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do que a sua congênere no forro da nave da mesma.



Ilustr.18. Nossa Senhora das Mercês, forro da nave da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos. Tiradentes, 1874



Ilustr. 19. Coroação de Nossa Senhora, forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Penha. Bichinho, c. 1824. Atribuição



Ilustr.20. Desenho a bico de pena para o compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, 1796. Atribuição de Olinto Rodrigues dos Santos Filho.



Ilustr. 21. Detalhe do rosto de Nossa Senhora das Mercês. Manoel Victor de Jesus

A paleta

A paleta utilizada por Manoel Victor de Jesus não difere daquela utilizada pelos artistas coloniais mineiros, onde as cores vermelha, azul, marrom e suas variantes predominavam. Para tal conclusão, nos embasamos no “Paradigma Ataíde”, célebre pintor colonial mineiro que compartilha com Manoel Victor de Jesus a mesma tipologia de cores³⁹². Fato que não é anormal, visto que na colônia era difícil obter outras colorações. O que acabava variando era simplesmente a forma como as cores eram trabalhadas, que dependia do estilo do artista. Manoel Victor de Jesus conseguiu harmonizar as cores às formas daquilo que queria transmitir. As cores claras, como o amarelo e o ocre, proporcionavam luminosidade e abriam o espaço para as representações, enquanto as cores mais vistosas, como o vermelho e o azul, davam à obra o contraste necessário entre o claro/escuro.



Ilustr. 22. Rocalha da Sacristia do Santíssimo Sacramento – Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1782.

As Rocalhas

As rocalhas de cores compostas são um dos estilemas de Manoel Victor de Jesus. O comum aos artistas do período era a realização da rocalha com uma cor definida e

³⁹² Para maiores informações sobre a pintura colonial: JARDIM, Luis. *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas*. In: LEVY, Hanna, JARDIM, Luis. *Pintura e escultura*. São Paulo:MEC/IPHAN:FAU/USO, 1978. Moresi, Claudina Dutra. *Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde*. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Manoel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte:C/Arte, 2007, p.112-143.

logo depois sobrepunham a esta uma cor distinta. Normalmente, o que acontecia nas rocalhas era o uso de uma única cor com variações tonais, de um tom mais claro para o mais escuro, para dar a sensação de volume e relevo. Com Manoel Victor de Jesus, notamos cores cambiantes – que intercalavam azul, vermelho e ocres – além da variação tonal, das gradações mais claras para as escuras, criando assim volume e plasticidade, dentro do mesmo desenho *rocaille*.

A forma das rocalhas de Manoel Victor de Jesus pode ser considerada como “rocalhas chamejantes”³⁹³, devido ao alto grau de firulas e da presença marcante de contornos dos mais variados tipos, que acaba sendo ressaltado pela composição luminosa presente nas cores cambiantes que preenchem as lacunas tão minuciosamente trabalhadas.



Ilustr. 23. Consistório atrás do altar do Senhor dos Passos, Tiradentes, 1788



Ilustr. 24. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, 1782.



Ilustr. 25. Detalhe da Mísula, Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, 1797.

³⁹³ Compartilhamos do termo *chamejante* justamente porque as rocalhas de Manoel Victor de Jesus se assemelham à chamas coloridas, impulsionando o olhar do expectador par ao centro da representação.

Consistório e Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento – Igreja Matriz de Santo Antônio

A obra localizada no forro em gamela do Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento é um dos exemplos da realização de obras em conjunto. No caso, Manoel Victor de Jesus trabalhou com Manoel Álvares³⁹⁴ na composição pictórica do Consistório. Enquanto a cena principal é realizada, provavelmente, por Manoel Álvares, as cenas adjacentes levam a grafia de Manoel, que pode ser observada primeiramente nas rocalhas em cores compostas – ou cambiantes – e na composição dos personagens.

Manoel Álvares no Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento pode ser identificado através da sua composição mais simples, dando ênfase aos acontecimentos do primeiro plano, sem se preocupar em trabalhar o segundo plano, como acontece com Manoel Victor de Jesus. Na cena em que o anjo carrega a Custódia, podemos notar a rigidez com que o anjo é representado, o que é compartilhado pelos outros seres angelicais que ornamentam as nuvens de formato tosco. A abertura entre nuvens é comum ao esquema iconográfico mineiro, dando ênfase à representação central. No caso do *Anjo com a Custódia*, a abertura se dá com a colocação do anjo sobre um fundo ocre, contrastando com os tons mais escuros das nuvens que o rodeiam. O desenho é nitidamente inferior se comparado ao de Manoel Victor de Jesus, sem contar a sobriedade da paleta de Manoel Álvares, baseado em tons marrons, e a ausência de rocalhas fechando o quadro principal.

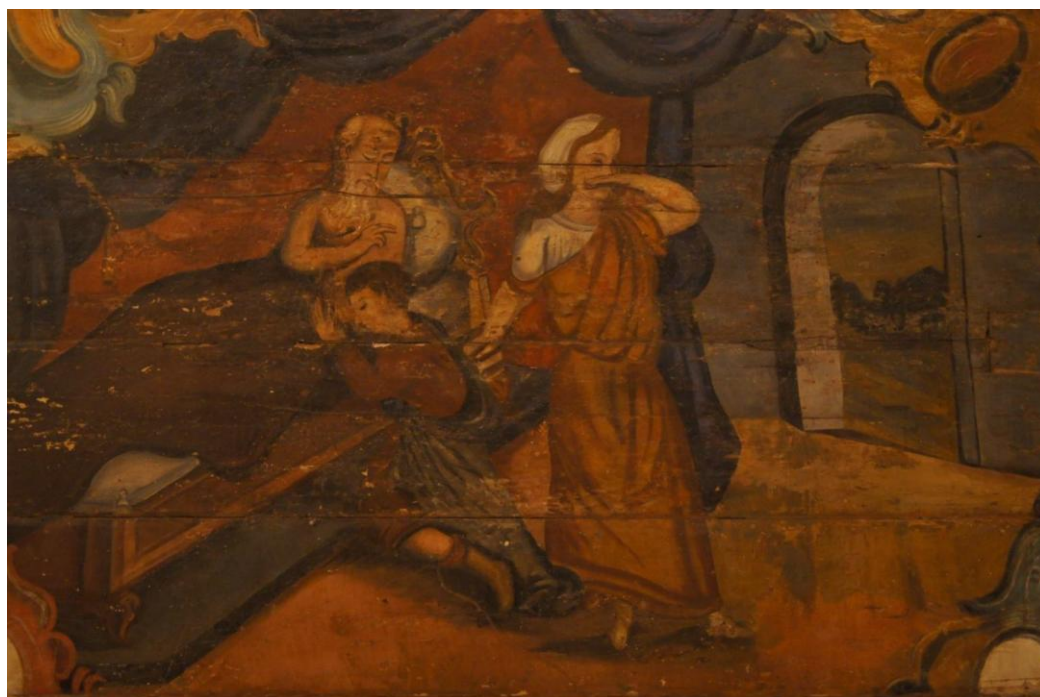
O forro em gamela do consistório é composto pelo quadro principal, o *Anjo com a Custódia*, além de quatro painéis adjacentes, cerceados pelas rocalhas de Manoel Victor de Jesus. Em um desses quadros a cena narrada é *a bênção de Isaac a Jacó*. O velho patriarca se encontra deitado sobre a cama, localizada de forma vertical à direita da representação, e olha para o filho ajoelhado. Isaac tem as feições de um ancião oriental, com olhos puxados e barba ao estilo chinês. Jacó, o filho ajoelhado, está com os olhos fechados e de perfil, as mãos postas em sinal de oração se encontram sobre a cama. O pai faz o gesto da bênção sobre o filho ajoelhado. Ainda no primeiro plano há a presença de Rebecca, mãe de Jacó, que se encontra de costas para a cena e com a mão esquerda sobre

³⁹⁴A atribuição foi dada por Olinto Rodrigues dos Santos Filho no folheto de comemoração dos 180 anos de morte do referido pintor, distribuído pelo Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, 2008.

a boca, olhando para a porta aberta que se encontra no segundo plano. Pela abertura da porta, podemos notar a tentativa do artista em representar uma paisagem. O quarto é composto com panejamentos, que fazem as vezes de cortinas, que recaem sobre a cena e se misturam com as rocalhas que fecham o enquadramento do quarto.



Ilustr.26. Anjo com a Custódia. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes,1782.



Ilustr. 27. Benção de Isaac a Jacó. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Tiradentes, Manoel Victor de Jesus. c. 1782.

Acreditamos que Manoel Álvares possa ter sido o mestre de Manoel Victor de Jesus, pois o aprendiz manteve em sua obra traços do referido artista, como a feição dos personagens mais idosos, que são quase sempre representados de forma oriental. No caso dos idosos de Manoel Victor de Jesus, o formato oval das cabeças e a feição oriental podem ser considerados como característica formal de sua obra.



Ilustr.28. Detalhe de Isaac.
Benção de Isaac a Jacó.
Consistório da Irmandade do
Santíssimo Sacramento,
Tiradentes, 1782.



Ilustr. 29. Detalhe da
obra "Sacrifício de Davi",
Sacristia da irmandade
do Santíssimo
Sacramento, Tiradentes,
1786.

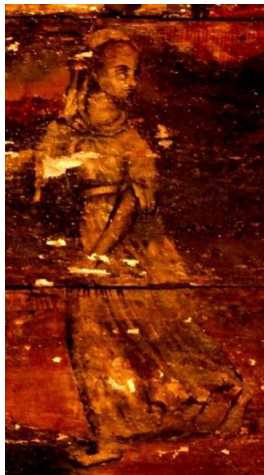


Ilustr. 30. Detalhe de
"São Pedro Nolasco",
forro da nave da
Igreja de Nossa
Senhora das Mercês,
Tiradentes, 1824.

Já os outros três painéis do Consistório possuem detalhes que se ligam à escola do artista Manoel Victor de Jesus. O apego aos detalhes e a preocupação de criar todo um cenário para a narrativa não estão apenas presentes nos forros do Consistório e Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento, eles se fazem presentes também nas cenas dos caixotões da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes. A delicadeza do traçado de Manoel Victor de Jesus pode ser notada na narrativa pictórica da "Fuga de Ló e sua família de Sodoma", realizado no mesmo período e em conjunto com Manoel Álvares.

No painel onde é retratada a cena da fuga de Ló e sua família de Sodoma, podemos notar a preocupação do artista ao compor os detalhes da cena: a cidade pegando fogo, a mulher que olha para trás e se transforma em estátua de sal, as filhas que acompanham o pai, sem olhar para trás. Ló segura suas vestes e se apoia em um cajado, indo à frente do grupo. As irmãs fogem juntas, tendo a irmã da esquerda a mão sobre o peito, gesto que pode significar medo ou aflição pela fuga. A última personagem da cena

é a esposa de Ló, que não resiste à curiosidade e acaba olhando para trás³⁹⁵, se transformando assim em uma estátua de sal. A preocupação de Manoel Victor de Jesus é nítida ao isolar a personagem e dar-lhe uma coloração diferente.



Ilustr.31. Detalhe da Fuga de Ló e sua família de Sodoma.



Ilustr. 32. Fuga de Ló e sua família de Sodoma. Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, Manoel Victor de Jesus. Tiradentes, c. 1782.

A tonalidade que o artista usa na composição da figura da esposa de Ló é a mesma que usa para realizar os seus azulejados. Uma das possíveis fontes utilizadas por Manoel Victor de Jesus pode ser a obra de Rafael Sanzio, *Ló fugindo de Sodoma* (1514), gravado

³⁹⁵ Gênesis 19:26 - *E a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal.*

por Nicolas Chapron (Chateaudun, França 1612-1656 Roma)³⁹⁶. O interessante é a interpretação do artista para a coloração da esposa de Ló, uma vez que era mais fácil a recepção de livros de gravuras em preto e branco do que coloridos. Na ausência do inventário do artista, não podemos afirmar se ele possuía tais exemplares, infelizmente, ficamos apenas no campo da suposição embasada em estudos anteriores sobre a pintura colonial e a recepção de gravuras europeias.



Ilustr. 33. Nicolas Chapron (Chateaudun, França 1612-1656 Roma), Lot e sua família fugindo de Sodoma. Gravura realizada a partir da obra de Raphael Sanzio

³⁹⁶ Disponível em: <http://www.spaightwoodgalleries.com>. Acessado em 22/06/12, às 11:04.

A highly detailed, black and white illustration of an ornate, classical-style decorative frame. The frame is composed of multiple layers of intricate scrollwork, acanthus leaves, and curved motifs, creating a complex, symmetrical design. The central area is a large, empty oval shape, which serves as a backdrop for the text.

Apêndice B

Aspectos Iconográficos

Iconografia da inocência: O cerco Angelical

Adalgisa Arantes Campos, pesquisadora e referência em iconografia colonial, afirma que os artistas leigos necessitavam conhecer as invocações de cada ordem que os contratava. Nesse caso, deveriam conhecer, além da iconografia comum ao santo, sua hagiografia e seus atributos, para retratá-lo de forma correta.³⁹⁷

Como apontamos na dissertação, o mundo europeu estava impregnado de simbolismos, que nasceram muito antes do próprio cristianismo. A arte Paleocristã demonstra claramente as origens pagãs da iconografia sacra, e podemos notar que essas influências, tão nítidas, passam despercebidas pelos observadores.

Muito provavelmente, no caso colonial, os artistas não sabiam dessas “origens pagãs” dos símbolos que usavam para construir seus personagens religiosos. Os padres e os encomendantes também não deveriam se importar muito com a origem das formas dos anjos, pois a iconografia presente nas ilustrações era reconhecida pela igreja e circulava em livros considerados bentos, como os missais e breviários. Dessa forma, os artistas estavam ali para retratar aquilo que os comitentes desejavam e os impressos serviam para inspirá-los. Entretanto, achamos pertinente buscar as origens dessa iconografia cristã através da obra de Manoel Victor de Jesus, pois alguns elementos simbólicos só podem ser explicados quando voltamos ao seu cerne. Dessa forma, apresentaremos aqui as fontes imagéticas e os textos que nos levaram à decodificação iconográfica do forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês, que pode contribuir também para a compreensão de alguns elementos presentes na iconografia cristã, tanto no Novo quanto no Velho Mundo.

Putti, Erotes, Psiquê, Genni, Niké, Anjos.

Temos aqui a representação de Otávio Augusto, imperador de Roma, trajando uma armadura das legiões romanas bem como o manto relacionado aos magistrados. Seu braço direito encontra-se levantado e seu dedo em posição de indicação. Tal pose faz menção à

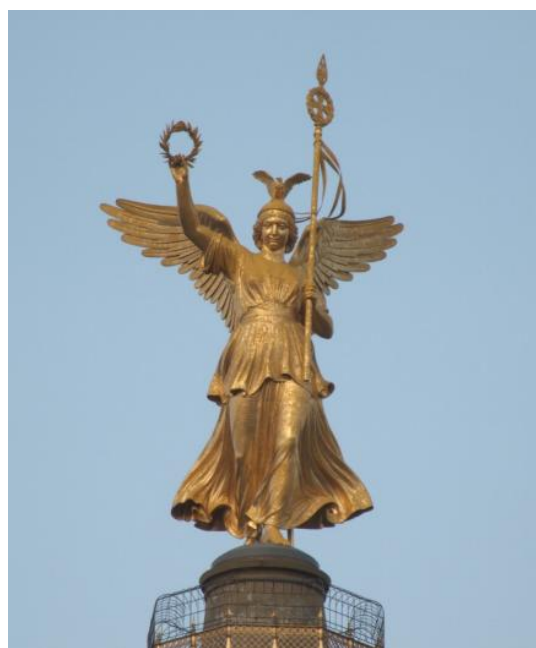
³⁹⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p. 39.

sua autoridade, pois sua postura aponta para a atitude de comando. Aos seus pés podemos notar a presença de um menino alado, *Erotes* ou Cupido, que faz menção à origem divina da família Julia. Era natural a presença dos pequenos meninos alados ornamentado as estátuas de mortais, pois faziam parte do universo mitológico como acompanhantes dos deuses. No caso de Otávio, sua representação reforçava sua autoridade divina perante a população. Um pequeno detalhe que ajuda na assimilação da intenção de torná-lo um deus perante seus súditos.

Já *Niké*, ou simplesmente Deusa da Vitória, é um dos exemplos que podemos usar para compreender a fala do artista Juan Carlos Martinez, que afirma que a maioria das pessoas não está ciente dos papéis dos seres alados na semiótica, filosofia, história, mitologia e religião.³⁹⁸ Os longas *Asas do desejo* (*Der Himmel Über Berlin*, 1987) e *Tão longe, tão perto* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) exemplificam a fala de Martínez, justamente porque os anjos, personagens dos filmes, são introduzidos a partir do monumento alado, contribuindo para o gosto popular associá-lo à figura angelical.



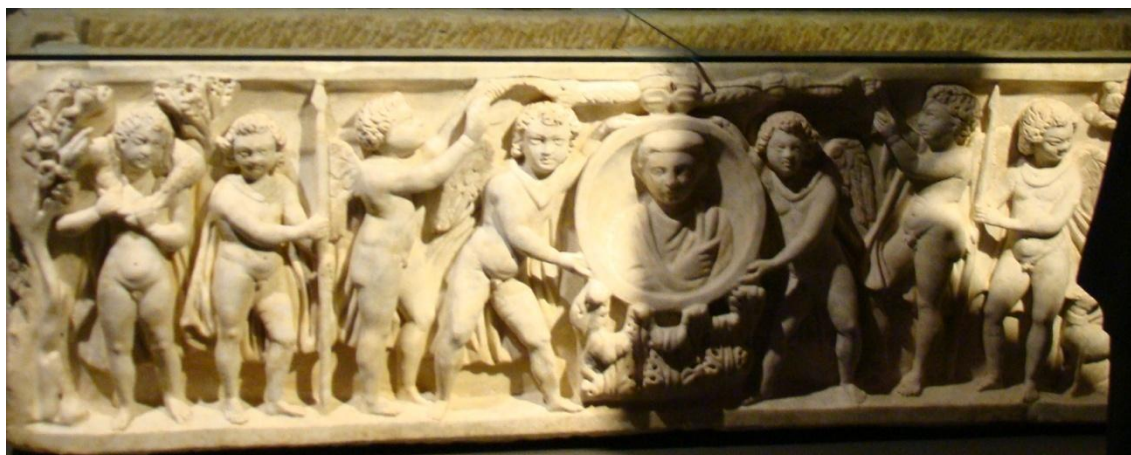
Ilustr. 34. - Augusto de Prima Porta, Braccio Nuovo, Museu do Vaticano



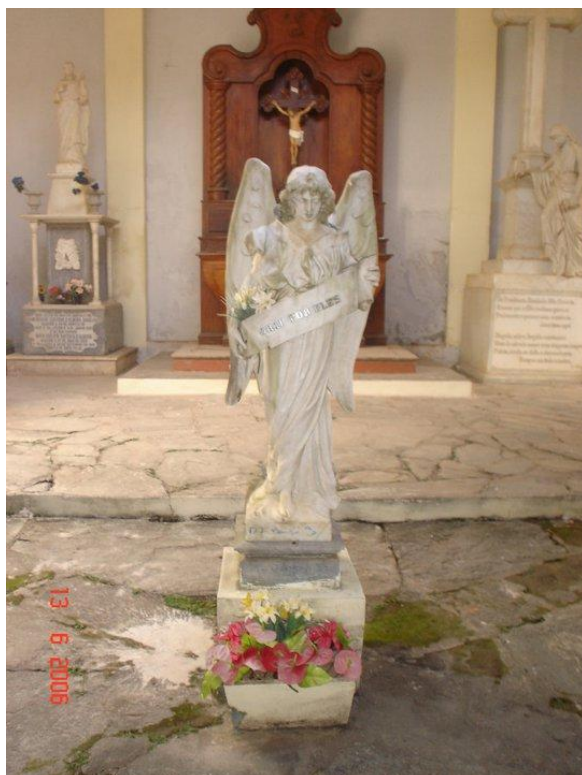
Ilustr. 35. Siegestsäule ou Obelisco da Vitória, Berlin, Alemanha, 1873.

³⁹⁸ Martinez, Juan Carlos. "[What's with the Cherubs?](http://www.artrenewal.com/pages/archives.php?articleid=1435)". *Archives - Essays and Information on Art by Today's Experts and Professionals*. Art Renewal Center. Disponível em: <http://www.artrenewal.com/pages/archives.php?articleid=1435>

A presença dos *Erotes* e de *Psiquê* pode ser notada, ainda nos dias de hoje, na arte tumular cristã. Em São João Del Rei, por exemplo, podemos notar a presença de inúmeras crianças aladas portando tochas, que invertidas simbolizam a extinção do fogo da vida, ou em posição de desolação. A longa duração manteve a tradição romana de representar as crianças como os guias para o paraíso.



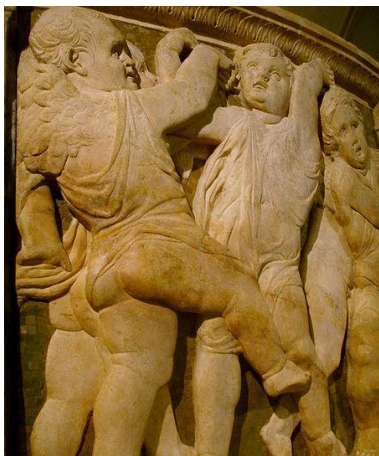
Ilustr. 36. Ataúde romano. Exposição Roma - A vida e os Imperadores. Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, 2011.



Ilustr. 37. Cemitério da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São João Del Rei.



Ilustr. 38. Gênio Alado, fragmento de mural romano do sec I.



Ilustr. 39. Donatello. Stiacciato, Catedral de Prato, Itália.



Ilustr. 40. Inscrição com Putti, Andrea Mantegna, 1465-1474, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantua.



Ilustr. 41. Gravura de Missal. Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei.



Ilustr. 42. *Letania Lauretana*. Franz Xavier Dornn, c. XVII.



Ilustr. 43. Painel, Igreja de São Miguel e todos os santos, Barton Turf, Norfolk. c. Séc. XV.

Ilustr. 44. Piero Cavallini. Juízo Final. c. 1290. Afresco. Roma, Santa Cecília in Trastevere.



Ilustr. 45. Potestates. Detalhe. Cúpula do Batistério de Florença, século XIII.



Ilustr. 46. Cúpula. Batistério de Florença, século XIII..





Ilustr. 47. Maria com o menino e Bernardino de Siena. Sano di Pietro, c.1660-65, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Ilustr. 48. Anunciação. Gravura de Missal. c. 1860.



Ilustr. 49. Filippo Lippi. Anunciação, c.1443. The Alte Pinakothek, Monique, Alemanha.



Ilustr. 50. Anunciação, Domenico di Pace Beccafumi. C. 1545, Sarteano, Siena.



Ilustr. 51. Virtude. Anônimo, c.1701-1800, Coleção Particular, Bolívia.



Ilustr. 52. Virtude. Mestre de Calamarca, c.1701-1800. Coleção Particular, Bolívia.



Ilustr. 53. Três Arcanjos com Tobias. Francesco Botticini, c.1470.



Ilustr. 55. Tetramorfo. Anônimo. Afresco, c.1500. Meteora, Grécia.



Ilustr. 54. Três Arcanjos com Tobias. Filippo Lippi, c.1485. Torino, Galeria Sabauda.



Ilustr. 56. Anjo da Guarda, Hieronymus Wierix, gravura, c.1619.



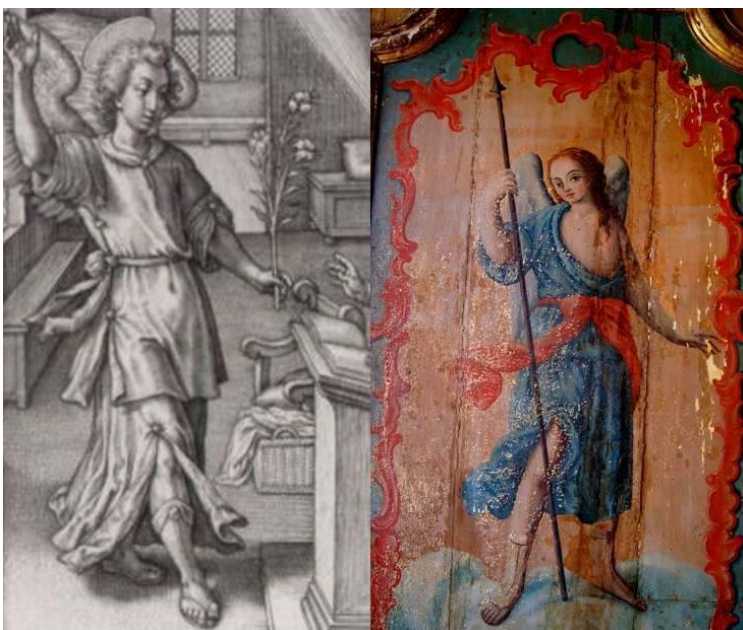
Ilustr. 57. Anjo da Guarda, Hieronymus Wierix, gravura, c.1619. The British Museum.



Ilustr. 58. Assunção de Nossa Senhora. Francesco Botticini, c.1475-6. The National Gallery.

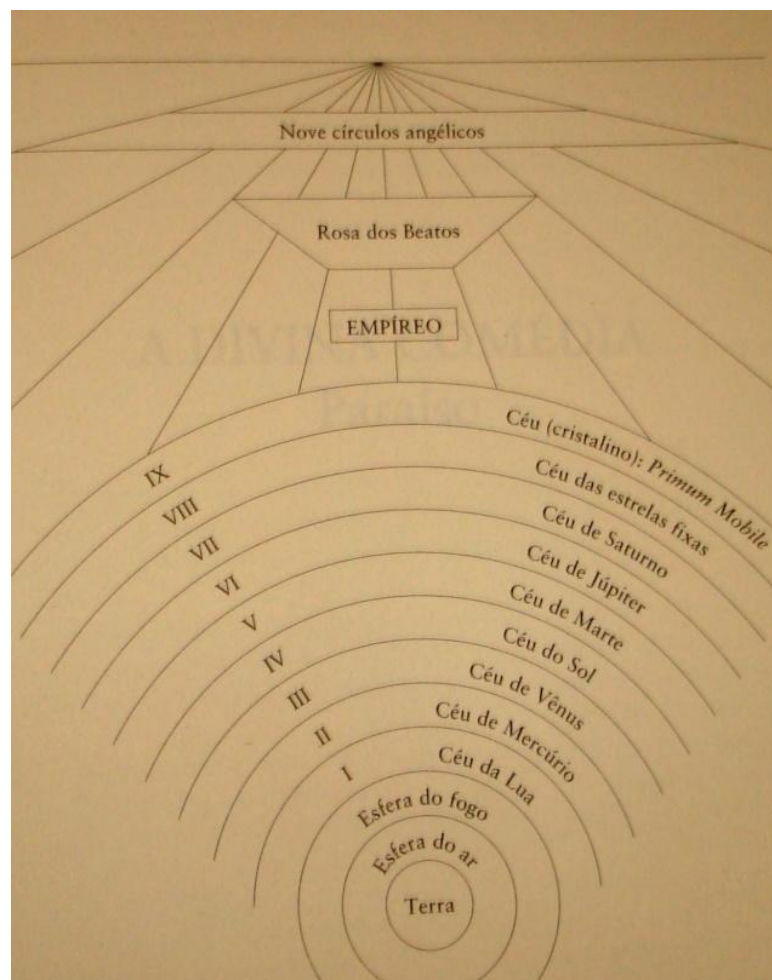


Ilustr. 59. Os sete de Palermo. Hieronymus Wierix, c.1619.



Ilustr. 60. Detalhes: Hieronymus Wierix, c.XVI (gravura). Manoel Victor de Jesus (atrib. Pintura), Passo da Paixão, c.XIX.

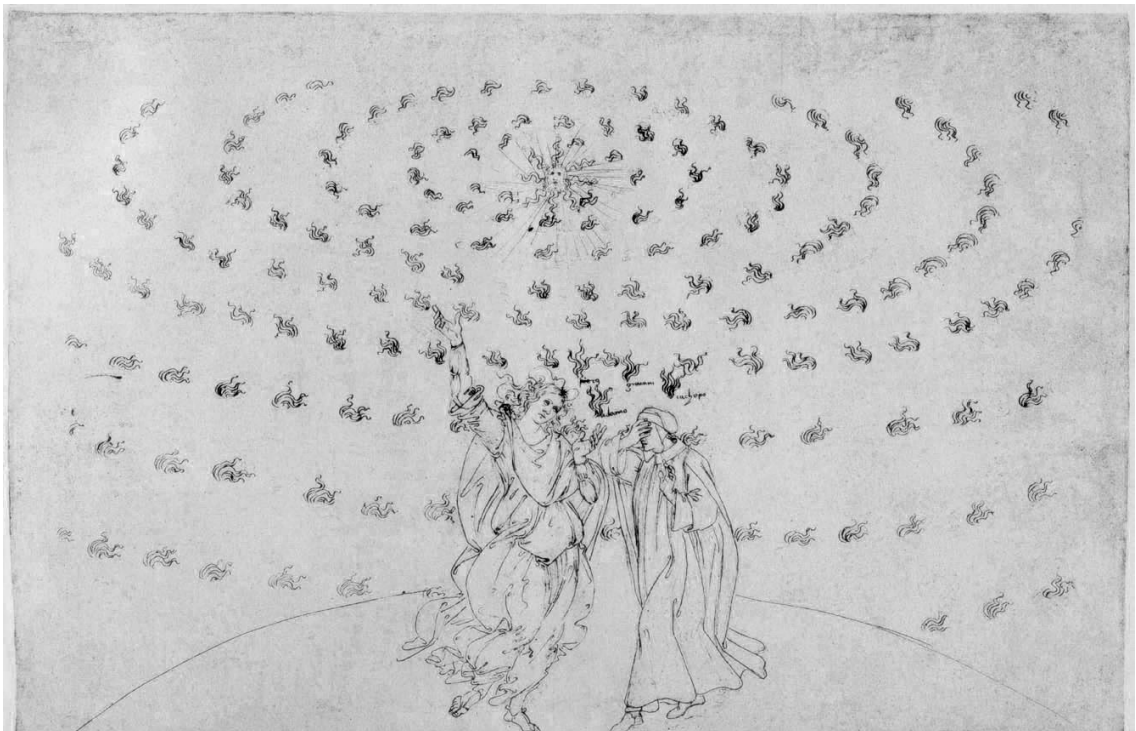
Vários são os textos que contribuíram para a formação do Paraíso Cristão. Segundo o historiador Jean Delumeau, o primeiro texto em que aparecem evocações sobre o paraíso é o livro de *Gênese*, onde temos a visão paradisíaca do Jardim do Éden. Delumeau afirma que a descrição do Éden é sóbria, porém, progressivamente enriquecida pela literatura hebraica e pelas influências de autores pagãos, gregos e latinos. Já o livro do *Apocalipse*, atribuído a São João, seria outro livro inspirador. O *Apocalipse* ou *Revelação* ganhou um sentido dramático que subjuga sua mensagem de esperança, onde São João, após prever os estragos do mal, profetiza a vitória celestial. Outro texto importante é “A hierarquia celeste”, de Pseudo-Dionísio. A importância dessa obra é comparada aos escritos de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino. Delumeau afirma que Dante Alighieri, embasado nesses textos, construiu sua imagem de Paraíso. Para Dante, o paraíso era alcançado gradualmente esfera após esfera, onde cada grupo celestial estava agrupado, segundo suas prerrogativas. Foi através desses textos que várias imagens foram produzidas. Acreditamos que Manoel Victor de Jesus teve acesso a essas ideias, seja através da leitura de Dante e de Pseudo-Dionísio ou das gravuras que representavam os coros angelicais para compor sua hierarquia celestial no forro da nave da igreja das Mercês.



Ilustr. 61. Esquema do “Paraíso” de Dante.



Ilustr.62. Nona esfera (o céu cristalino, Primum Mobile): Beatrice instrui Dante sobre a criação e natureza dos anjos. Sandro Botticelli, c.1480-1495. Fonte: Desenhos de Sandro Botticelli para a Divina Comédia de Dante, réplicas em escala dos originais no Gabinete de Gravura, de Berlim, e na Biblioteca do Vaticano, com uma introdução e uma explicação do Darstellungg ed. por F. homem Lipper. Berlin: G. Grote, 1921.



Ilustr.63. Ascent to Primum Mobile. Sandro Boticelli. Disponível em: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery.html>

Apêndice C

A iconografia Mercedária: os santos e os homens.



Ilustr. 64. Gravura, Fray Matías de Irala. Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced



Ilustr. 65. São Pedro Nolasco levado por anjos antes de sua morte. Gravura. Claude Mellan. c. XVII



Ilustr. 66. Marcos de Rivera, Convento de La Merced, Cuzco, Peru. c 1666



Ilustr. 67. São Pedro Nolasco. Francisco de Zurbarán. c. 1641-58, Monastério de São Camilo de Lélis, Espanha.



Ilustr. 68. São Pedro Nolasco. Jusepe Martinez, c. 1644. Moastério de Veruela.



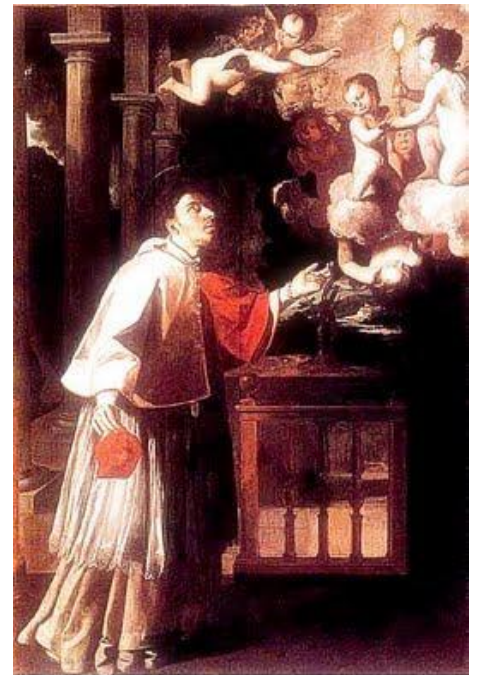
Ilustr. 69. São Pedro Nolasco, Francisco Ignácio – Ruíz de la Iglesia. c. 1625/1700. Escola Madrilená. Madrid



Ilustr. 70. São Pedro Nolasco salvando os cativos. Alonso Vázquez, c. 1601, Convento Merced Calzada, Sevilha.



Ilustr. 71. São Raimundo Nonato alimentado pelos anjos, Eugenio Caxés. 1630.



Jerónimo Jacinto de Espinosa. S. Raimundo Nonato. Museo del Prado. Madrid

Ilustr. 72. Jerônimo Jacinto de Espinosa. São Raimundo Nonato. Museu do Prado, Madrid.

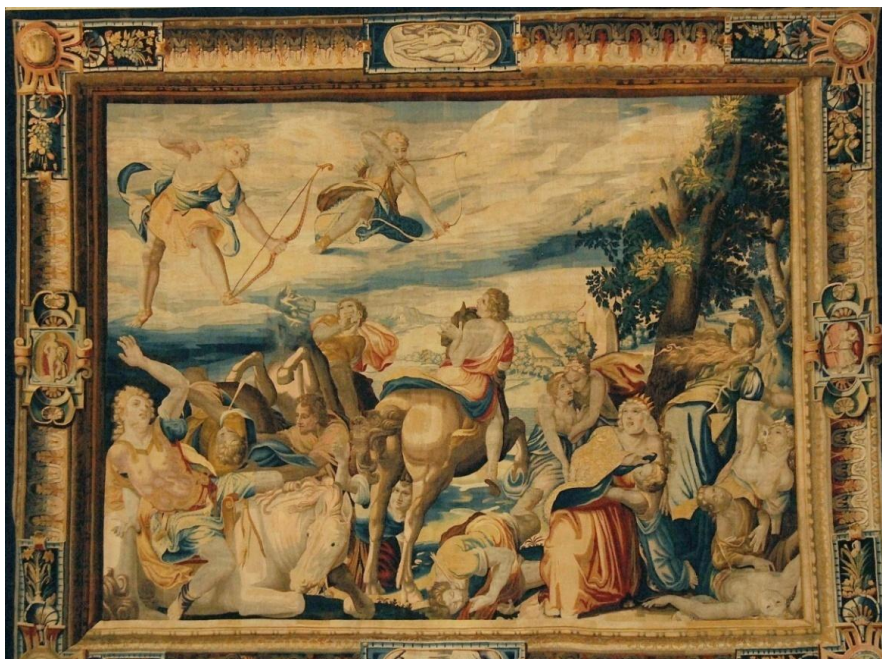


Ilustr. 73. José Camarón y Bonanat. São Raimundo Nonato adorando o santíssimo. Século XVIII. Museu de Artes de Valência

A iconografia da proteção: Nossa Senhora das Mercês

Devemos ressaltar aqui os tipos iconográficos comuns à Virgem das Mercês. O IEPHA, no ano de 1982, lançou um caderno de pesquisa tratando da iconografia de Nossa Senhora em Minas Gerais. Tal caderno apresentava as formas iconográficas mais comuns da Virgem desde aquelas que apresentavam os dogmas da Imaculada Conceição até as representações de Maria morta.³⁹⁹

Analisando as imagens de Nossa Senhora das Mercês, sobretudo as pinturas de forro e ex-votos, podemos encaixá-la na temática iconográfica do *Amparo, Tutela e Misericórdia*. Como citamos na dissertação, a iconografia de Nossa Senhora da Misericórdia, muito difundida na Itália, foi o modelo utilizado tanto pelos Trinidários quanto pelos Mercedários, Portugal e Espanha respectivamente, para suas representações da Virgem protetora de suas ordens.



Ilustr. 74. Particolare del salone dorato - Arazzo Niobe. Disponível em: http://www.bancaditalia.it/media/fotogallery/museomoneta/palkoch/niobe;internal&action=_setlanguage.action?LANGUAGE=en

Mas Nossa Senhora das Mercês também se encaixa no grupo da *Virgem com o menino*, onde Nossa Senhora é apresentada em posição frontal, sentada em um trono ou

³⁹⁹ Caderno de pesquisa, 1982. Iconografia. IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Governo do Estado de Minas Gerais, 1982, Belo Horizonte, MG. Execução: Adriano Reis Ramos (Restaurador), Orlando Ramos Filhos (Restaurador), Silvana Maria Caçado Trindade (Pesquisadora-Historiadora).

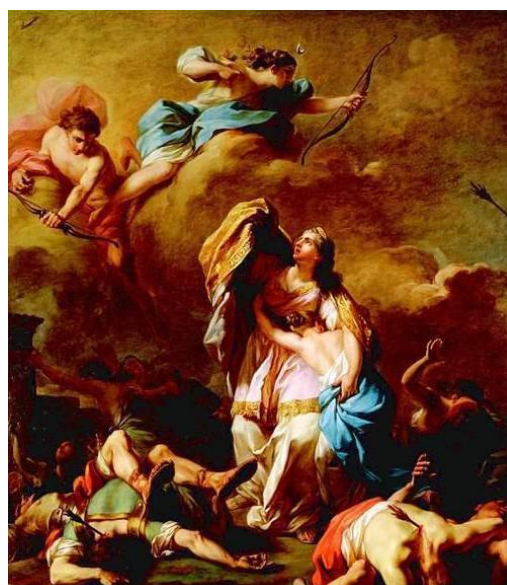
nuvem e carregando sobre o joelho ou nos braços, o menino Jesus. Cabe ressaltar que os símbolos presentes nessas representações são o hábito branco e escuro da ordem sobre o peito, o anel de ferro em uma das mãos e o escapulário com as iniciais de Maria em outro. Quando o menino Jesus se encontra presente, muitas vezes esses símbolos lhe são atribuídos, compondo os elementos iconográficos que identificam o título mariano.

Optamos por trazer imagens tanto europeias quanto americanas, dando ênfase a Minas Gerais e as representações andinas, onde a devoção da Virgem é maior, se comparada com o que ocorre na América Portuguesa.



Jacques-Louis David - 'Apollo and Diana Attacking the Children of Niobe'
Courtesy of The Dallas Museum of Art

Ilustr. 75. Jacques-Louis David. Apolo e Diana atacando os filhos de Níobe.
The Dallas Museum of Art.



Ilustr. 76. Pierre-Charles Jombert. *Les enfants de Niobé tués par Apollon et Diana*. Morte dos Nióbidas, c. 1772



Ilustr. 77. Santa Úrsula. Stefan Lochner, c.1430.



Ilustr. 78. Madonna della Misericordia. Fra Bartolomeo, c.1515. Museu Nazionale de Villa Guinigi, Lucca.



Ilustr. 79. Nossa Senhora do Carmo protegendo Santa Teresa e São Simão Stock. Baltazar Vargas de Figueroa (atrib.), c. XVII, Igreja de Santa Clara Real, Tunja, Colômbia.



Ilustr. 80. Nossa Senhora da Misericórdia - Bandeira da Misericórdia de Viseu; autor desconhecido. Santa Casa da Misericórdia de Viseu, Portugal.



Ilustr. 81. Nossa Senhora do Carmo Protetora, Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Cachoeira. Bahia. Fonte: Roberta



Ilustr. 82. Nossa Senhora das Mercês. Francisco José de Lerma y Villegas, c. primeira metade do século XVIII. Caracas, Venezuela, Fue Del Conde de San Javier.



Ilustr. 83. Nossa Senhora das Mercês, Museo de arte Religioso de La concatedral de San Nicolas el Magno, Ciudad de Arma de Rionegro, Colômbia. Foto de Luis Bernardo Vélez



Ilustr. 84. Santa Luzia/Lúcia. Forro da Nave da Igreja Matriz de São João Del Rei, Venâncio José do Espírito Santo. c. 1800. São João Del



Ilustr. 85. Nossa Senhora das Mercês. Pinturas pertenecientes al museo colonial de La Merced, en la ciudad de Santiago de Cali. Colombia. Foto de Luis Bernardo Vélez.



Ilustr. 86. Nossa Senhora das Mercês sem cativos.



Ilustr. 87: Manoel Álvares Passos, 1794. Nossa Senhora das Mercês, Diamantina, Minas Gerais.



Ilustr.88: Antônio Francisco Lisboa, c. XVIII, frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima, Ouro Preto. Minas Gerais.

Apêndice D

O forro da capela-mor: a iconografia mariana – Nossa Senhora e seus títulos.



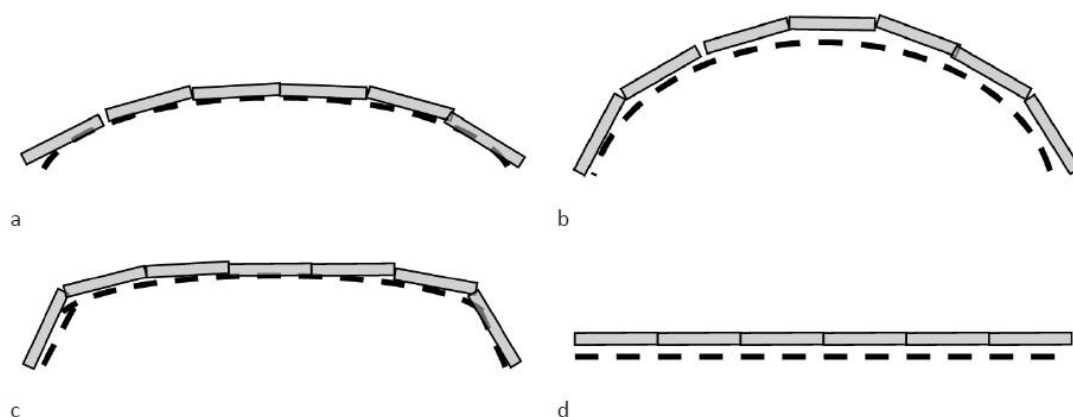
Ilustr. 89: Retábulo da Capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Tiradentes. Ornamentos pictóricos de Manoel Victor de Jesus, c. 1804-1824.

Para fechar a análise iconográfica presente nos forros da igreja de Nossa Senhora das Mercês de São José, atual Tiradentes, analisaremos agora o forro em caixotão presente na capela-mor. A obra também é de autoria de Manoel Victor de Jesus e foi recentemente restaurada, o que contribui para as identificações simbólicas ali presentes.

A capela-mor é o lugar de maior destaque da igreja, onde convergem todos os olhares do fiel para a imaginária localizada no ponto mais alto da capela. No caso da capela-mor da igreja de Nossa Senhora das Mercês, encontramos uma escultura que não traja hábito branco, mas contém o brasão sobre o peito e o manto aberto. Preenchendo os nichos, temos do lado do evangelho, São Pedro Nolasco, da mesma forma que é retratado no forro, com a igreja nas mãos e a cruz como estandarte na outra, e do outro lado, São Raimundo da Penaforte, com o ostensório, palma e um pequeno companheiro que o encara. Todo o retábulo foi ornamentado pictoricamente por Manoel Victor de Jesus, sobretudo o camarim da Virgem, que conta com seus marmorizados em azul e vermelho, além de suas famosas rocalhas de cores compostas (Ilustr.89).

O forro em caixotão vem complementar a belíssima visão do retábulo da capela-mor. Tais forros surgiram ainda na Antiguidade Clássica, onde ornamentavam os tetos dos templos e eram constituídos geralmente em pedra e contavam com pouquíssima ornamentação. Com o Renascimento e Barroco, essa tendência de ornamentação e estruturação de forros se tornou corriqueira. Posteriormente, o Neoclassicismo os reutilizou. Em Portugal, as igrejas elegeram tal método para ornarem seus forros e foi com o Barroco que os caixotões deixaram de lado a pedra para investir nos revestimentos em madeira, sobretudo na região norte. Nessa região, os forros em caixotões foram utilizados para ornarem as naves e capelas-mores⁴⁰⁰. O gosto pelo uso dos caixotões se fixou em Portugal em meados do século XVII, se difundiu do norte a sul do país e aliou-se à teatralidade barroca, justamente porque as pinturas estavam alocadas em áreas geométricas que permitiam a visualização de diversas cenas. Os caixotões contribuía tanto para a evangelização de seus fiéis, quanto para a ornamentação dos templos.

⁴⁰⁰ RODRIGUES, Ana Rita. As pinturas de tectos em caixotões – séculos XVII e XVIII – a igreja do antigo convento de Salvador. *Estudos de conservação e restauro*, n. 2, p. 86. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/50037863/6/Ana-Rita-Rodrigues>.



Ilustr.90. a) abóbada de berço abatida b) abóbada de berço c) Forro em três terços d) abóbada em forma plana. Disponível em: <http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/apresentacao.php>

De acordo com Ana Rita Rodrigues, os forros em caixotões ornavam especialmente o corpo das igrejas, mas também eram utilizados nos forros das capelas-mores, entradas, naves laterais e sacristias.⁴⁰¹ O uso mais frequente desses caixotões se deu em abóbodas de berço, frequentemente utilizadas nas naves, como na igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes. Cabe ressaltar que as formas mais utilizadas dos caixotões são a quadrangular e retangular, sendo menos usual as de formato poligonal (Ilustr.90).

O espírito do homem barroco⁴⁰² luso-brasileiro estava estritamente ligado ao pensamento mágico-religioso, enxergando nas igrejas a representação de um lugar sagrado e de comunhão com os santos. O pensamento cristão atual também compartilha dessa representação, porém de forma bem mais atenuada se comparada com os Setecentos. Os forros ornados com as histórias cristãs seguem os preceitos dessa arte barroca que afirmava que o céu descia à terra e seu lugar de encontro era justamente dentro dos prédios religiosos. Ao se abrirem sobre os fiéis, os forros em perspectiva criavam sensações de arrebatamento, proteção e conforto. Quando realizados em caixotões, evangelizavam através das imagens que eram devidamente relacionadas com o local a que se destinavam, contando as histórias de santos ou patronos, de acordo com o número de quadros utilizados.

⁴⁰¹ RODRIGUES, Ana Rita. Pinturas do tecto em caixotões da igreja do antigo convento do Salvador. *Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal*, p. 2. Disponível em: <http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/apresentacao.php>.

⁴⁰² Entendemos o Barroco não apenas como um movimento artístico, mas como um movimento que foi muito maior, extrapolando as barreiras da arte. O homem barroco estava envolvido em novos problemas, novas perguntas e dentro de uma nova perspectiva tanto econômica quanto social. Na Península Ibérica, a religiosidade foi um elemento importante para agregar corações e mentes em torno de um projeto institucional, e acabou por se tornar um traço que se expandiu para os novos territórios.

No forro da capela-mor, os caixotões foram integrados à abóboda de berço, acompanhando a sua conformação. O estilo de artesoadado encontrado se assemelha a dos caixotões da nave da igreja do Rosário, porém as cores que predominam nas Mercês são brancas, ao fundo, com rocalhas azuis e vermelhas ornando as divisões das molduras. Entre os quadros presos ao forro, encontramos bocetes dourados em forma de folhas de acanto e com um pináculo em forma de pinha (Ilustr.9).

Os caixotões, em número de nove, demonstram os títulos marianos presentes na Ladainha de Nossa Senhora. A origem das *letanias* remonta aos primeiros tempos do cristianismo, quando eram súplicas dialogadas entre os sacerdotes e os fiéis e se referiam a Deus e aos santos. A partir do século VII, se tornaram quase exclusivas sobre *Maria Santíssima* e suas interseções.

Entretanto, foi a partir dos séculos XV e XVI que as ladainhas de Nossa Senhora começaram a se multiplicar, até que no ano de 1500 foi criada uma série de *letanias* provinda do santuário de Loreto⁴⁰³ Loreto foi o santuário que proveu o maior número de ladainhas, tanto em projetos solos quanto para missais e breviários. A *Letania* contava, a princípio, com seis invocações, sendo elas:

1. Santidade: a santidade de Maria era apresentada de três perspectivas distintas: no indivíduo (Maria), em relação a Deus (mãe do filho de Deus) e em relação às outras mulheres (Santa Virgem).
2. Maternidade: título supremo e fundamental para Maria. Como mãe do filho de Deus é também mãe da igreja. Daí advém vários de seus atributos como: *mãe puríssima, mãe da divina graça, mãe castíssima, mãe virginal, mãe imaculada*, entre outras.
3. Virgindade: a maternidade não causou a Maria a perda da sua virgindade, por isso os títulos de *Virgem prudente, Virgem venerável, Virgem louvável, Virgem poderosa*, entre outras.
4. Exemplo: exemplo das virtudes, o que gerou seu simbolismo em relação à *justiça, sabedoria, causa da nossa alegria, vaso espiritual, torre de David*, entre outros.
5. Medianeira: como aquela que se coloca entre os pedidos dos homens e Deus, Maria se apresenta sob os símbolos da: *arca da aliança, porta do céu, estrela da*

⁴⁰³ Loreto localiza-se na costa adriática, na Itália, tendo sua origem religiosa remontada até os anos de 1294.

manha, saúde do refúgio, consoladora dos aflitos, auxílio dos cristãos, entre outros.

6. Reinado universal: Maria é apresentada como *rainha do céu e da terra, rainha dos anjos, rainha dos patriarcas, rainha dos profetas, rainha dos apóstolos, rainha dos mártires, rainha dos confessores, rainha das virgens, rainha de todos os santos, rainha da paz, etc..*

Com o tempo, outros títulos foram adicionados à ladainha através dos Papas, como *Rainha Rosa Mystica*, pelo Papa Paulo VI e *Rainha das Famílias*, recentemente acrescentada pelo Papa João Paulo II.

Como afirmamos durante nossa dissertação, o uso dos símbolos são frutíferos e interessantes nas artes, sobretudo no quesito *arte religiosa*, pois expressam conceitos sensíveis e práticos para a compreensão dos fiéis através da imagem e da imaginária, aproximando temas complexos a ideias que tenderiam a ser mais fáceis de assimilação via representação. Entretanto, cabe lembrar que muitas vezes o esquema iconográfico se torna tão complexo, que ao invés de facilitar a assimilação, torna muito mais difícil o entendimento da obra.

- A Letania das Mercês

No forro em caixotão da capela-mor da igreja das Mercês, podemos notar que Manoel Victor de Jesus simplificou a temática simbólica presente nas *letanias lauretanas*, diminuindo os elementos iconográficos presentes nas composições dos títulos de *Maria Santíssima*. Além disso, escolheu representar Maria da mesma maneira, mudando apenas seus títulos e os símbolos. Quando falamos em “mesma maneira”, queremos dizer que a composição de cor, luz e tipologia se manteve presente nos nove caixotões: a nuvem dourada que se abre com a representação de Nossa Senhora, o entorno azul preenchido com os símbolos de seu título se repete como um padrão. A harmonia e a simplicidade com que foi consumada a obra nos apresenta um artista erudito, que soube adaptar um tema tão complexo para um espaço tão pequeno, de forma tão grandiosa e eloquente.

Apresentaremos o forro da capela-mor em seqüências de três caixotões, da mesma forma em que estão agrupados no forro. Iniciaremos pelos caixotões que se encontram próximos ao Arco Cruzeiro.

- Regina Patriarcharum, Regina Sanctorum Omnium, Regina Prophetarum.



Ilustr. 91: *Regina Patriarcharum*

Ilustr.92: *Regina Sanctorum Omnium*



Ilustr.93. *Regina Prophetarum.*



O primeiro caixotão nos apresenta uma nuvem dourada, com abertura em tons mais claros para a figura de uma mulher com túnica e véu branco, com um manto sobre o ombro direito. Na cabeça, por cima do véu que se direciona para a esquerda, há uma coroa dourada em detalhes vermelhos. Na mão esquerda, ela segura um cetro dourado enquanto a mão direita abençoa os homens que se encontram abaixo da nuvem. Abaixo da nuvem dourada, dois homens barbudos, sendo o da direita mais novo do que o da esquerda. O jovem homem da direita veste uma túnica azul sobre uma camisa amarela, seu rosto em meio-perfil olha para a aparição nas nuvens enquanto a mão direita segura uma espada empunhada para baixo. Seu braço direito se ergue e sua mão se abre em direção à mulher nas nuvens. Abaixo de seu braço, uma criança repete os gestos, mas segura um feixe debaixo do braço esquerdo. À sua frente, há a presença de um turíbulo, com fumaça saindo por três orifícios. Ao lado do objeto, o homem mais velho de túnica azul e manto ocre olha de perfil para a mulher, a mão direita recai sobre o peito e a esquerda sobre a bancada de nuvens que sustenta o turíbulo. Da mesma forma que apresentou os personagens do forro, o artista identifica a representação: *Regina Patriarcharum* (Ilustr.91).

A rainha dos Patriarcas é representada de forma simplificada por Manoel Victor de Jesus, muito diferente do que chegou a suas mãos através da *Letania Lauretana* de Dornn⁴⁰⁴. A figura central é Nossa Senhora como rainha, seus atributos estão muito claros, como a coroa e o cetro em mãos. Os homens representam o Antigo Testamento, com a figura da direita personificando Abraão, que carrega a espada, aliado ao menino com o feixe de lenha, que representa Isaac. Enquanto do lado esquerdo temos o turíbulo ao lado do homem mais velho, que faz menção aos diáconos. Manoel Victor de Jesus resumiu na figura de dois homens a presença de vários outros personagens que se apresentam na gravura de Klauber, ilustrador da *Letania Lauretana* de Francisco Xavier Dornn (Ilustr.94) ou possivelmente teve acesso a uma *Elogia Mariana* mais antiga, gravada em 1732 por Thomas Scheffler and Martin Engelbrecht (Ilustr.95). Essa gravura, em aspectos iconográficos e formais, é muito mais semelhante à obra dos caixotões de Manoel Victor de Jesus. Entretanto, o artista permanece com o número reduzido de personagens e enfatiza apenas alguns símbolos ligados aos Patriarcas.

Ao simplificar a cena, o artista não precisava colocar os diversos representantes das Ordens no caixotão da Irmandade das Mercês. A obra perde em caráter iconográfico, mas

⁴⁰⁴ *Letania Lauretana* foi realizada por um pregador de Fridberg, Francisco Xavier Dorn. A primeira edição foi feita em Augsburg no ano de 1750, e posteriormente foi difundida na Europa e Novo Mundo, servindo como fonte iconográfica para diversos artistas. Vide catálogo.

ganha em autenticidade e presteza para com os fiéis, pois ali retratados estão os mesmos seguimentos trazidos pela gravura: os patriarcas do Antigo Testamento e os fundadores das novas Ordens cristãs, na figura do ancião com o turbulo, símbolo litúrgico.



Ilustr.94: *Regina Patriarcharum.*
Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.



Ilustr.95: *Regina Patriarcharum.*
Thomas Scheffler and Martin Engelbrecht, 1732. Engraving. Invented and drawn by Thomas Scheffler; engraved and edited by Martin Engelbrecht. Plate 49 of *Elogia Mariana*, by August Casimir Redel. Augsburg, 1732..

Logo em seguida, um novo caixotão nos apresenta uma das mais bonitas representações de Manoel Victor de Jesus para a ladainha das Mercês. Desenho que o artista vai utilizar para compor outra obra: o forro da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, em Vitoriano Veloso.

O caixotão é tomado por vários personagens. Sobre nuvens azuis, *Maria* aparece no centro, com as mãos cruzadas sobre o peito e a cabeça tombada para a direita. Próximo a ela, um anjo, com um lenço vermelho sobre o dorso desnudo, carrega um cetro de onde

pendem flores de lírio. À direita temos um homem, com dorso nu e capa vermelha, agarrado com um dos braços a uma cruz de madeira, enquanto a outra segura um dos lados de uma coroa. À sua frente, um homem mais velho, barbas e cabelos brancos, segura um cetro e tem, no lugar da auréola, um triângulo. Sua mão direita ajuda também a segurar a coroa, que tem a benção de uma pomba branca. Abaixo desse grupo, há quatro personagens. Do lado direito, temos um homem de perfil que encara a cena e segura uma cruz com uma bandeira vermelha. Ao seu lado, um homem de túnica azul e capa vermelha segura um livro e encara o infinito. Do outro lado, duas mulheres, uma de perfil segura um ramo de flor, enquanto a outra, em meio-perfil, segura uma palma. O brasão da Ordem mercedária quase não deixa perceber a identificação da cena, mas ela está lá, nítida: *Regina Sanctorum Omnium* (Ilustr.92).

Manoel Victor de Jesus inova nessa apresentação de Maria como rainha de todos os santos, Jesus e Deus-Pai. Jesus pode ser identificado com a capa vermelha e tem como atributo principal o triângulo que faz as vezes de auréola. O anjo faz menção à realeza de Maria portando os lírios, uma vez que os lírios são atributos marianos da castidade. Os quatro personagens, localizados na parte debaixo da cena, são os referidos santos. Podemos identificar São João Batista, pois é aquele que está com o dorso despido tal como Jesus, e carrega a cruz com a bandeirola vermelha, mas sem os inscritos de Jó 1,29. O homem que o acompanha na representação do caixotão pode ser identificado como um dos evangelistas, pois porta um livro. No caso, poderia ser São João Evangelista, já que o homem encontra-se imberbe, tal como o evangelista é representado na arte. Já as mulheres fazem menção às santas virgens mártires, pois enquanto uma segura a palma, símbolo do martírio, a outra ostenta o lírio, símbolo da castidade, sobre o peito.

A gravura da *Letania* sobre o tema é bem divergente daquela apresentada pelo artista colonial, mas com significado semelhante. Temos na figura de Klauber uma *Nossa Senhora* vestida com roupas e jóias de rainha, cercada por santos e anjos que lhe oferecem suas coroas, em forma de tributo e reverência. Vários santos a rodeiam enquanto o anjo lhe entrega a coroa imperial sobre uma almofada. Manoel Victor de Jesus se inspirou, muito provavelmente, em outra representação para esse caixotão, porque na gravura de Klauber não há menção a Jesus ou Deus-Pai, apenas aos santos (Ilustr. 96).

A cena escolhida da coroação de Nossa Senhora é muito semelhante à obra de Peter Paul Rubens, *Coroação da Virgem*, que circulou em gravuras pelo mundo europeu e novo mundo através das gravuras flamencas (Ilustr.97). E não foi apenas um gravurista que

representou a obra, mas vários. Provavelmente uma dessas imagens chegou a Manoel Victor de Jesus, que novamente criou um novo repertório para o caixotão das Mercês.

Tudo isso indica que os artistas não copiavam, e sim trabalhavam com as gravuras na busca de um novo repertório iconográfico que agradasse seus comitentes, pois eram eles aqueles que davam a palavra final sobre os temas a serem retratados.



Ilustr.97. Carol Faucci, gravador. c. XVIII.



Ilustr.98. Coroação de Nossa Senhora, forro da nave da igreja de Nossa Senhora da Penha, Manoel Victor de Jesus, Vitoriano Veloso, Prados. c. XIX.

Para finalizar esses caixotões que se encontram próximos ao Arco Cruzeiro, temos novamente as nuvens em tom dourado, que se abrem para a Virgem Rainha. Nessa representação, temos Maria, com seu manto azul esvoaçante, carregando um cetro e portando na cabeça a coroa; sua mão direita é de acolhida para os dois personagens que se encontram abaixo de suas nuvens douradas. O homem da direita possui longas barbas, manto azul sobre a túnica branca. De sua cabeça saem dois raios, enquanto segura uma tábula com números romanos. Bem à sua frente, um homem com trajes de monarca, manto vermelho arrematado com detalhes em branco e preto, segura uma harpa. Uma de suas mãos se abre em gesto de recebimento, enquanto encara a aparição da Virgem. Também

possui barba, mas não tão longa quanto à de seu companheiro. Ambos estão em posição de meio-perfil e de contemplação. Logo abaixo da cena, a identificação: *Regina Prophetarum* (Ilustr.93).

Na cena do caixotão, podemos identificar Moisés segurando os dez mandamentos da lei de Deus. Contudo, outro atributo lhe é dado pelo artista: os raios em forma de chifres. Tal símbolo foi muito contestado pelos teólogos da igreja, sendo que na arte, essa representação de Moisés predomina até o século XIX, com Gustave Doré nos apresentando Moisés com raios veementemente semelhantes a chifres. Tal interpretação provém do trecho traduzido errado do Hebraico, pela Vulgata, em que se confundem os raios ao redor da cabeça de Moisés, com chifres (Ilustr.100).

Já o outro personagem, o de traje real, se assemelha ao personagem presente na gravura de Klauber e identificado como David (Ilustr.99). Assim como na obra de Manoel Victor de Jesus David porta coroa e segura com a mão direita uma harpa. Diferem-se apenas no sentido simbólico de David coroar a Virgem, como ocorre na gravura. Na cena do artista colonial, *Nossa Senhora* já está coroada, e é reverenciada pelos profetas. Uma iconografia que é completamente diferente da matriz, mas que contém em essência, a mesma simbologia: Maria como rainha porque é mãe do filho de Deus, o tão aguardado messias anunciado pelos profetas.

Manoel Victor de Jesus simplificou as alegorias marianas para o gosto colonial. Mesmo que na América colonial, por exemplo, artistas tenham realizado cópias das gravuras, cabia ao artista e aos comitentes a forma de melhor adaptar os sentidos iconográficos presentes nesses desenhos. No nosso caso, a negociação entre o artista e os comitentes das Mercês, gerou alegorias singelas e delicadas que demonstram os títulos de *Regina* de Nossa Senhora.



Ilustr.99. *Regina Prophetarum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.



Ilustr.100. Robert Nanteuil, gravador. França, 1623-1678. Disponível em: <http://www.artsconnected.org/resource/37219/moses-presenting-the-ten-commandments>

- Regina Angelorum, Regina Virginum, Regina Apostolorum

Nossa próxima análise se foca nos caixotões centrais, onde iniciaremos as descrições iconográficas pelo caixotão da esquerda. Esse caixotão possui uma das mais singelas representações da Virgem no conjunto pictórico das Mercês. Maria aparece em sua nuvem dourada, acenando para os fiéis, com seu rosto em meio-perfil. Traz sua coroa sobre o véu, que quase passa despercebido ao fundo branco, e carrega na mão direita o cetro. Cabecinhas aladas a observam, sendo que por baixo das nuvens douradas da direita, podemos notar uma cabeça escondida a observá-la docemente. Próximo de seu manto azul, arrematado no peito por um broche dourado, temos dois anjos, um de costas para o observador e o outro, de frente. Ambos parecem ajudar com o manto da Virgem. Logo abaixo a inscrição, *Regina Angelorum* (Ilustr.101).

Novamente temos uma releitura do artista sobre o tema mariano. Na gravura da *Letania Lauretana* temos uma Rainha cercada por toda a hierarquia celeste, em uma abertura celestial muito semelhante à que Manoel Victor de Jesus escolheu para acolher a Virgem das Mercês, no forro da nave (Ilustr.104). O artista colonial optou por nos apresentar no caixotão uma Nossa Senhora sem o menino Jesus nos braços, mas com cetro e coroa, definindo sua posição majestosa. Sua corte celestial de anjos é ali colocada na figura dos querubins (cabecinhas aladas) e dos anjinhos que prestam ajuda à Virgem.

Parece que não era necessário representar novamente, por exemplo, o arcanjo Gabriel com o lírio, já que ele se encontra no forro da nave, prestando sua homenagem à senhora das Mercês. A presença dos caixotões no forro da capela-mor tem como objetivo ornamentar o trono de Maria, legitimando o seu status de *rainha* do mundo dos homens e do mundo celestial.



Ilustr.103. *Regina Apostolorum.*



Ilustr.101. *Regina Angelorum.*



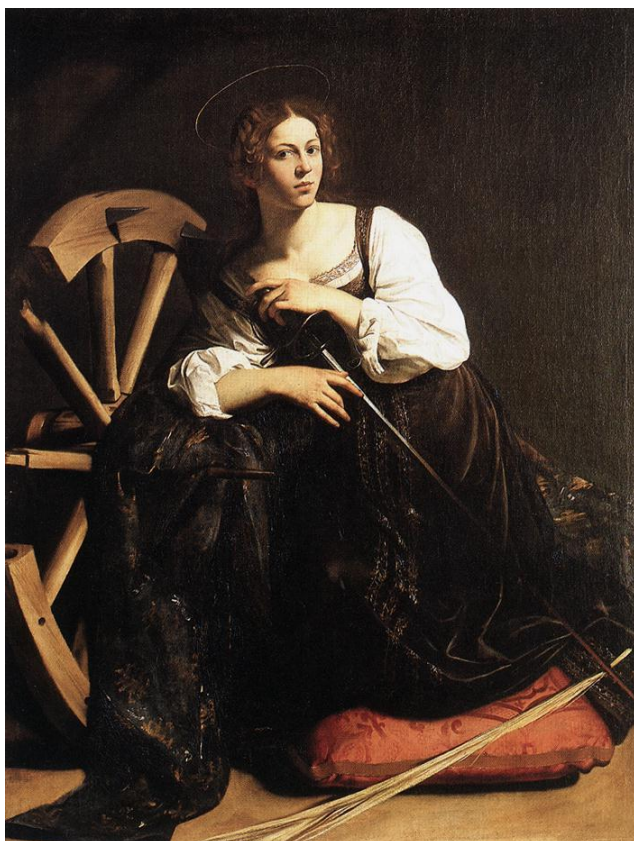
Ilustr.102. *Regina Virginum.*



Ilustr.104. *Regina Angelorum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

O caixotão seguinte prossegue relatando os títulos majestosos de Maria. Suas nuvens douradas, que podem remeter à sua realeza, carregam *Nossa Senhora* coroada, trajando as mesmas vestes das outras representações: túnica branca e manto azul. Seu braço direito está levantado e seu rosto, em meio-perfil, voltado para a esquerda, onde sua mão carrega o cetro com os lírios pendendo da ponta. Abaixo de sua nuvem dourada, nuvens azuis guardam a presença de duas jovens mulheres, em túnicas coloridas em azul, ocre e vermelho. A jovem da direita olha para cima, em perfil, e com uma das mãos mostra que carrega um lírio. Ajoelhada sobre as nuvens, tem sobre o colo uma espada e entre ela e a segunda mulher, podemos notar uma roda de madeira com pontas, mas quebrada. A segunda mulher encontra-se em posição de veneração à Virgem. Tem as mãos sobre o peito, e entre os dedos segura um ramo de lírio. Ao seu lado, podemos notar a presença de uma torre. Sobre a cabeça de ambas as mulheres, uma coroa de louros, e abaixo da representação, o título de Maria: *Regina Virginum* (Ilustr.102).

Manoel Victor de Jesus, outra vez inova. Ao contrário das gravuras, identifica através de atributos, as Virgens mártires que reverenciam Nossa Senhora. A Jovem mulher da direita, que carrega o lírio e tem próximo uma roda quebrada coberta de pontas e sobre o colo uma espada, é Santa Catarina de Alexandria (Ilustr.105), uma das santas mais populares da história da igreja.



Ilustr. 105. Santa Catarina de Alexandria. Caravaggio, c. 1598, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Ilustr. 106. Santa Bárbara. c. 1471. fresco da igreja de Sant'Andrea, Cercina.

Segundo sua hagiografia, era uma jovem muito bela e inteligente, que acabou se convertendo ao cristianismo. Chamada perante o imperador, Catarina de Alexandria não se converteu aos deuses e acabou condenada a uma cruel morte em uma máquina com facas e pontas de ferro com quadro rodas. Enquanto esperava o martírio, os anjos do senhor

intercederam em favor da Virgem, quebrando a tal máquina e adiando sua morte, que infelizmente acabou ocorrendo via decapitação, martírio menos doloroso. Por isso a presença da espada sobre seu colo.

Dividindo a virgindade e o martírio, temos como companheira de Catarina, na obra de Manoel Victor de Jesus, Santa Bárbara de Nicomédia (Ilustr.106), outra popular santa da igreja católica. Sua hagiografia relata que foi presa em uma torre pelo pai, para que não se convertesse ao cristianismo. Entretanto, os esforços foram em vão, porque Bárbara acabou convertida por um padre que se passava por médico. Assim, quando descobriu que sua filha havia se tornado cristã, o pai a decapitou. No mesmo instante, foi fulminado por um raio.

O artista optou por símbolos ligados a santas conhecidas pela tradição católica para ornamentar o seu caixotão sobre a *Rainha das Virgens*. O seu esquema iconográfico difere da gravura de Klauber (Ilustr.107) mais uma vez, mas mantém o mesmo sentido. Manoel Victor de Jesus conseguiu realizar uma obra nova a partir de gravuras que circulavam e de seu contato com os textos escritos. Isso demonstra como os artistas também eram inventivos, dentro de suas possibilidades, visto que eram as Irmandades os maiores comitentes, fazendo com que a imaginação e criação do artista estivessem intimamente ligadas aos conceitos religiosos.

No caso da iconografia da igreja das Mercês, o artista optou por dar ênfase ao conjunto, pois trabalhou dois personagens das hagiografias que se encaixavam no quesito *virgem* e as colocou aos pés de Nossa Senhora Rainha. Ao dividir a cena de *Maria Santíssima* com duas mártires virgens, a cena acabou ganhando em simbolismo, pois reforçou o sentido virginal das servas de Maria, ao mesmo tempo em que tratou o tema com uma leve simplicidade, mesmo ostentando símbolos de difícil interpretação, como a roda quebrada.

O terceiro caixotão dessa sequência nos apresenta praticamente a mesma tipologia de Maria Rainha: nuvens douradas e atributos reais. Nesse caixotão, Maria segura, com a mão direita sobre o peito, seu cetro, enquanto sua mão esquerda aponta para seus servos: dois homens barbudos que a olham com devoção. O homem da direita é mais velho e segura nas mãos uma corda com duas chaves. Já o homem da esquerda é mais jovem e trás sobre o peito uma das mãos, enquanto a outra descansa sobre as nuvens azuis. Próximo a ele, notamos a presença de uma espada. Novamente a identificação do título real de Maria: *Regina Apostolorum* (Ilustr.103).

A identificação dos dois homens se dá facilmente através da iconografia apresentada por Manoel Victor de Jesus, diferente do que ocorre ao analisarmos a mesma alegoria na *Letania Lauretana* (Ilustr.108). Enquanto a versão europeia nos apresenta o grupo de apóstolos reunidos no Cenáculo, Manoel Victor de Jesus escolhe apenas dois, dos mais significativos, para estarem representados sob a proteção de Maria. Enquanto em Klauber notamos a presença do zodíaco aliado às línguas de fogo, que remetem à pentecostes, Manoel Victor de Jesus simplifica a cena, colocando a Virgem pairando sobre nuvens douradas e abençoando São Pedro, que carrega as chaves e São Paulo de Tarso, mártir da espada.

De acordo com a *Legenda Áurea*, Pedro foi missionário entre os judeus, da mesma forma que Paulo foi missionário entre os gentios, e ambos fundaram a Igreja. São Pedro é considerado o primeiro bispo de Roma e sempre é representado como um ancião vigoroso, com cabelos e barbas brancos e encaracolados. Na arte, usa frequentemente uma capa dourada, tendo como atributo principal o par de chaves. A alusão às chaves decorre do *Evangelho de São Mateus*, onde Jesus declara:

Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligardes na terra, será desligado nos céus.⁴⁰⁵

São Paulo, por sua vez, após ter se convertido, tornou-se um dos mais influentes apóstolos de Jesus no mundo pré-cristão. De acordo com a tradição cristã, foi decapitado em Roma, a mando do Imperador Nero. Considerado, ao lado de Pedro, fundador da igreja católica, Paulo é um dos mais importantes autores do Novo Testamento.

Novamente a simplificação tipológica da cena ganha espaço nos caixotões de Manoel Victor de Jesus.

⁴⁰⁵ Mateus (16, 18:19).



Ilustr. 107. *Regina Virginum* Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart

Ilustr.108. *Regina Apostolorum.* Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.



- Auxilium Christianorum, Regina Confessorum, Regina Martyrum



Ilustr.109. *Regina Christianorum.*

Ilustr.110. *Regina Confessorum.*



Ilustr.111. *Regina Martyrum.*



Iniciando os caixotões que finalizam o forro da capela mor, temos uma representação que foge ao título de rainha de Nossa Senhora, transformando a iconografia celestial em uma iconografia relacionada à proteção de Maria para com os cristãos. No último caixotão da esquerda, encontramos Nossa Senhora em primeiro plano, sobre as já conhecidas nuvens douradas. Não porta coroa e nem segura o cetro. Seu braço direito está erguido, bem como seu dedo indicador, que aponta para os céus. Seu braço esquerdo encontra-se em posição de acolhida, enquanto seu corpo se encontra sentado sobre as nuvens douradas. Seu rosto, em meio-perfil, é sereno e sobre os ombros caem seus loiros cabelos. Ao invés da auréola, temos uma coroa de doze estrelas ornamentando a cabeça da Virgem. No segundo plano, podemos ver um oceano azul, onde dois navios estão em guerra. O navio da direita tem uma bandeira vermelha com cruz branca, enquanto o da esquerda, uma vermelha com uma lua branca. À esquerda, há a figura de um guerreiro alado lançando raios de fogo sobre o navio com bandeira de lua branca, que pega fogo e afunda. Diferentemente dos outros atributos majestosos, temos a identificação da cena como *Auxilium Christianorum* (Ilustr. 109).

Esse caixotão nos apresenta uma iconografia tipicamente Mercedária, pois o guerreiro alado lança fogo justamente sobre um navio mouro, inimigo dos cristãos, e sobretudo, motivo da Ordem Mercedária existir. A iconografia de Manoel Victor de Jesus para essa cena de Maria, não como rainha, mas como auxiliar e protetora, se assemelha por demais à gravura de Klauber (Ilustr.112), mas inova mais uma vez, com a presença do guerreiro alado, menção mais que clara a São Miguel Arcanjo.

Na gravura de Klauber, podemos notar a presença do brasão com os símbolos da cruz e meia-lua, fazendo uma reminiscência as batalhas entre cristãos e mouros, que dominaram durante muito tempo a Europa e foram responsáveis diretos pela formação da Ordem Mercedária. A batalha naval representada na gravura faz menção a 07 de outubro de 1571, quando a Liga Santa de Don Juan da Áustria venceu os Turcos Otomanos em Lepanto, Grécia⁴⁰⁶Essa representação foi adicionada à ladainha de Loreto em 1571, pelo Papa Pio V.

Esse título de *Nossa Senhora* também foi adicionado em um forro em que só aparece menção à Nossa Senhora Rainha, destoando da intenção dos caixotões em narrar

⁴⁰⁶ Na Batalha Naval de Lepanto, uma esquadra da Liga Santa (República de Veneza, Reino de Espanha, Cavaleiros de Malta e Estados Pontifícios), sob o comando de João da Áustria, venceu o Império Otomano, no dia 7 de outubro de 1571, ao largo de Lepanto, na Grécia. Esta batalha representou o fim da expansão islâmica no Mediterrâneo.

os principais títulos reais de Maria. O que podemos supor dessa representação destoante? Como não nos resta averiguar a documentação, teremos que usar de nossa imaginação histórica, baseada nos fatos que levantamos até aqui.

Manoel Victor de Jesus, um artista erudito e inventivo, foi contratado pela Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos para a ornamentação pictórica de seu templo. De suas conversas e negociações, nasceu um forro completamente novo no quesito iconográfico colonial, mas consoante com os preceitos religiosos e com o lugar social da dita irmandade. Nos caixotões podemos notar a fantástica obra de Manoel Victor de Jesus, que simplificou esquemas rebuscados europeus para conseguir retratar com vivacidade e clareza os títulos reais de Nossa Senhora. Agora, em um dos caixotões encontramos uma cena que não condiz com o título de *Regina*, mas com o de *Ajuda mariana*. A obra faz nítida menção aos mouros-turcos que a Ordem Mercedária combatia em seus primórdios, além de acrescentar uma figura apocalíptica: São Miguel lançando raios de fogo no navio inimigo.

Acreditamos que a presença desse caixotão está relacionada ao gosto dos comitentes, que optaram por fazer outra referência ao poder de Nossa Senhora, no caso como protetora e auxiliar daqueles que necessitam, além de relembrar as origens da luta dos mercedários. Cabe lembrar que são nove caixotões presentes no forro da capela-mor e oito títulos reais de Nossa Senhora, sendo assim, os comitentes poderiam escolher, dentro da *Letania Lauretana*, outra alegoria a ser representada. E nada melhor que optar pela alegoria que aproximava a Virgem auxiliadora dos cristãos à origem dos Mercedários.

A procedência de São Miguel lançando raios de fogo sobre o navio inimigo remonta também a uma das gravuras da *Letania Lauretana* de Dornn, ilustradas por Klauber: *Sancta Maria* (Ilustr.113), em que um anjo adulto lança raios de fogo sobre a imagem do demônio. Mais uma vez, Manoel Victor de Jesus nos surpreende ao se apropriar de gravuras que iconograficamente possuem sentidos diferentes para criar um novo esquema iconográfico sem fugir da temática mariana e fiel à tradição cristã.

O próximo caixotão nos apresenta Maria, novamente com seus adornos reais, a coroa e o cetro, pairada em sua nuvem dourada, sobre dois homens paramentados com a indumentária católica pertencente ao papa e ao bispo. O homem da direita olha para cima e, além da indumentária, porta elementos ligados ao poder papal, como a tiara de três coroas e o hierofante, que é o cajado com a cruz de três braços. Do lado esquerdo, um homem mais velho veste e porta atributos dos bispos, como a mitra e o báculo, além de

segurar, com a mão direita, um coração em chamas. Logo abaixo, a identificação da cena: *Regina Confessorum* (Ilustr.110).

A iconografia de Manoel Victor de Jesus vai se diferenciar da iconografia de Klauber apenas na composição da Virgem, uma vez que o artista acabou criando um padrão para essas representações de Maria, e na quantidade de confesores que aparecem abaixo das nuvens douradas, optando pela presença dos dois altos cargos católicos, o papa e o bispo, e retirando da cena o rei ajoelhado que se confessa (Ilustr. 114).



Ilustr.113. *Sancta Maria.*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Ilustr.112. *Regina Christianorum*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.





Ilustr.114.*Regina Confessorum.*, Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Para compor sua iconografia, o artista colonial se utilizou das representações de dois doutores da igreja: o Papa Gregório Magno e o Bispo Agostinho de Hipona. Gregório Magno nasceu em 540 e faleceu em 604. Foi eleito, por unanimidade em 590, Papa, porém não se achava digno do posto. Assim escreveu ao Imperador de Constantinopla pedindo que interviesse na votação, não a confirmando. O Imperador não atendeu ao pedido, e Gregório fugiu para não ser coroado papa. O que não adiantou, porque foi encontrado por causa “da luz divina” que indicava o esconderijo.

Na arte, Gregório Magno é sempre representado com a indumentária de Papa e com a presença de uma pombinha branca. No caixotão não encontramos menção a sua pombinha, que pode ter sido suprimida por Manoel Victor de Jesus. Para compor tão detalhadamente as vestes papais, o artista pode ter se inspirado em outra fonte, diferente da *Letania*, os missais (Ilustr.115).

Acompanhado o papa, que identificamos como São Gregório Magno, doutor da Igreja, está Agostinho de Hipona, ou simplesmente Santo Agostinho. Sua identificação se deu de forma mais segura, justamente porque o bispo do caixotão de Manoel Victor de Jesus segura um coração em chamas, atributo pessoal do santo.

Aurélio Agostinho nasceu em Tagaste em novembro de 354 e faleceu em Hipona em 430. Em sua vida clerical foi Bispo, escritor, teólogo, filósofo e, posteriormente proclamado Doutor da Igreja. A figura de Agostinho é uma das mais importantes para o desenvolvimento do cristianismo no Ocidente. Entre suas influências, podemos citar o filósofo Plotino e seu neoplatonismo⁴⁰⁷. A iconografia de Santo Agostinho é antiga e muitas vezes não o traz com a indumentária de Bispo. Na arte ocidental, podemos acompanhar diversas representações do doutor da igreja com um atributo muito interessante, lembrado por Manoel Victor de Jesus, o coração em chamas.

De acordo com estudos da Ordem dos Agostinianos, o coração simboliza o amor de Deus por Agostinho e por todos que apreciam sua espiritualidade. Ele arde, pois quer experimentar o amor divino⁴⁰⁸. O coração, na linguagem bíblica, significa condescendência, desejo e amor. Na emblemática do Renascimento e do Barroco tornou-se a imagem do amor celeste e terrestre e da virtude da Caridade.

Isto posto, Manoel Victor de Jesus apenas simplificou a iconografia de Klauber, mantendo a mesma tipologia: Virgem centralizada com indumentária real com os representantes do clero em admiração e reverência.

A última narrativa presente no caixotão traz uma *Nossa Senhora* gloriosa com seus atributos reais. Maria é apresentada com seu braço direito apontado para cima, demonstrando que toda a glória vem dos céus. Abaixo de sua nuvem dourada, a presença de uma dupla masculina. Novamente temos um senhor mais idoso, que segura algo como uma serra nas mãos e tem cravado no abdômen algo dourado. A sua esquerda, temos um homem mais novo, de cabelos loiros e barba, que encara Nossa Senhora. Atrás dele, uma cruz de madeira amarrada por uma corda. Na identificação, o último atributo real de Maria: *Regina Martyrum* (Ilustr.111).

Na iconografia apresentada por Manoel Victor de Jesus, o homem de cabelo e barba branca segura um serrote, outro símbolo ligado ao martírio. Não conseguimos identificar com certeza, o que se trata o bastão cravado no abdômen do homem, desconfiamos que

⁴⁰⁷ CROSS, Frank L.; Livingstone, Elizabeth. *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford Oxfordshire: Oxford University Press, 2005.

⁴⁰⁸ Ordem dos Agostinianos Recoletos, Província Santa Rita de Cássia, 2004.

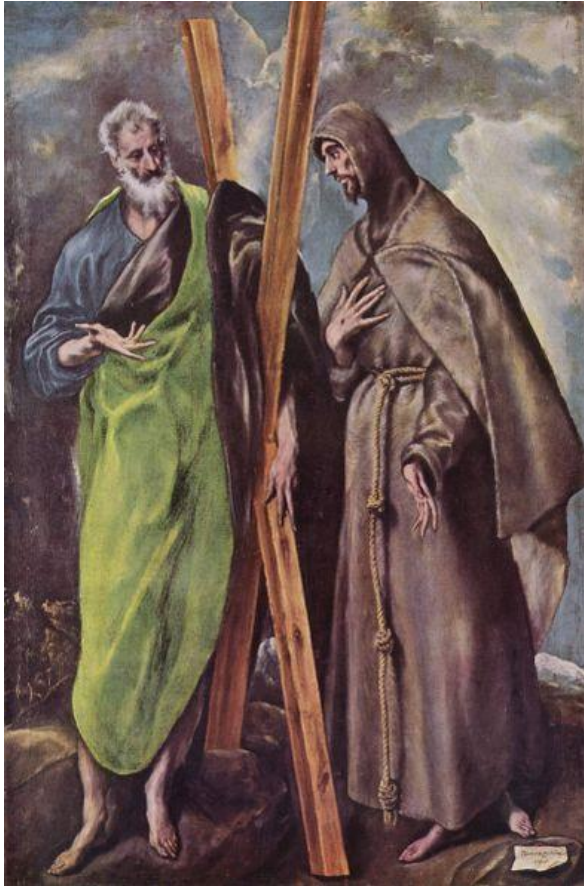
fosse uma faca ou punhal, que também se liga a simbologia dos mártires. Se portasse apenas o serrote, poderia ser a representação de São Simão, o zelote, discípulo de Jesus, que segundo a tradição foi serrado ao meio, enquanto ainda estava vivo.

Já o homem da esquerda, retratado mais jovem, faz menção a outro elemento ligado aos santos mártires, a cruz de madeira. Acreditamos que Manoel Victor de Jesus quis reunir outros símbolos do martírio, não se limitando *apenas* ao uso da palma. A cruz em diagonal, apresentada atrás do jovem homem remete a Santo André, também discípulo de Jesus, que foi martirizado em uma cruz de braços diagonais, tal como aparece no caixotão (Ilustr.116).

Apresentando mártires com novos atributos, Manoel Victor de Jesus simplificou, e muito, sua inspiração, pois na gravura da *Letania Lauretana*, temos uma alusão ao martírio dos mártírios: a crucificação de Jesus e todo o sofrimento de Maria, representados na gravura pela *Pietà*. Atrás dela, podemos notar a presença da cruz vitoriosa e, a seus pés, um grupo de mártires reunido em adoração ao sacrifício de Jesus. De São Bernardo, Nossa Senhora recebe a coroa do martírio, além da presença dos corações transpassados por uma espada (Ilustr. 117), símbolos das dores que transpassaram seu coração.



Ilustr. 115. *Missal*. Séc. XIX. Lisboa. Arquivo Eclesiástico de São João Del Rei.



Ilustr.116. Santo André e São Francisco, El Greco. Museu del Prado, Madrid.



Ilustr.117 *Regina Martyrum*.Klauber, 1750. Engraving, Plate 47 of *Litanie Lauretanae*, by Franciscus Xaveris Dornn. Published Augsburg in 1750 by Johan Baptist Birckhart.

Considerações

Manoel Victor de Jesus demonstrou, através de toda a sua obra pictórica na igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, e em obras selecionadas de sua atuação em Tiradentes, que os artistas coloniais detinham plena e total capacidade de criar novos temas iconográficos a partir de imagens gravadas, e, sobretudo, de aliar a essas fontes os mais diversos textos. Sem a fonte textual como suporte, Manoel Victor de Jesus dificilmente conseguiria readaptar os títulos marianos da forma que adaptou nos caixotões da capela-mor. Isso sem citar a presença da Hierarquia Celeste na bancada do forro da nave.

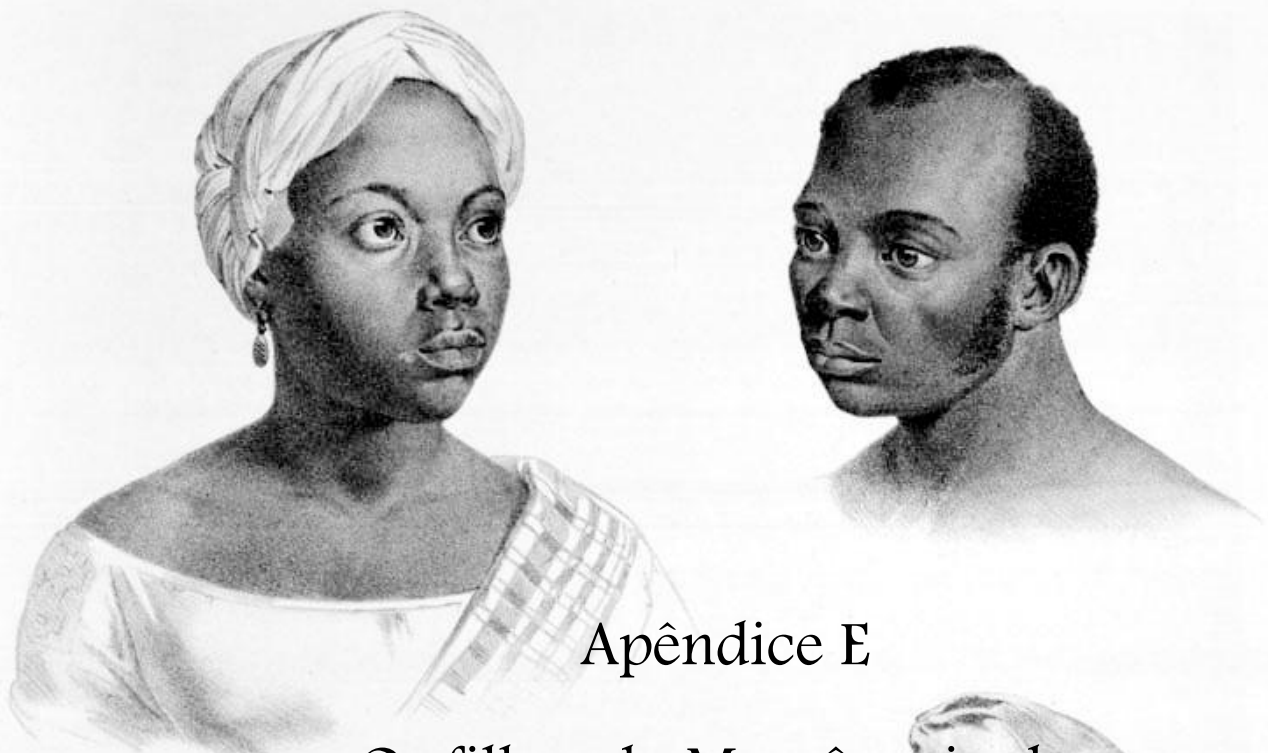
Tudo isso também nos leva a concluir como as negociações entre comitentes e artistas eram complexas e cheias de detalhes. Não podemos afirmar isso textualmente, via documentos, mas afirmamos através das imagens que analisamos. As próprias obras são indícios vitais para se compreender os desdobramentos das negociações de encomenda e do fazer artístico no mundo colonial.

Em nossa análise do forro da nave da igreja de Nossa Senhora das Mercês, notamos que provavelmente o artista teve problemas em associar detalhes iconográficos ao desejo dos comitentes. Conjecturamos que a ideia de retirar os grilhões partiu dos comitentes, que representavam ali uma irmandade composta de *crioulos forros*, e não foi muito bem aceita pelo artista, uma vez que podemos notar, em pontos escondidos do forro, a presença das correntes, o que possivelmente demonstra o apego do artista ao detalhe ou, indo mais além na imaginação histórica, uma provocação do próprio Manoel Victor de Jesus a irmandade. Suposições a parte, notamos um artista extremamente detalhista no quesito iconográfico e muito preocupado em recriar as cenas, dando ênfase aos pequenos detalhes.

Outro ponto que devemos ressaltar se refere às escolhas das imagens presentes nesse catálogo. Apenas *missais* foram encontrados nos arquivos pertencentes à paróquia de atuação de Manoel Victor de Jesus. Tal fato nos levou a buscar possíveis fontes iconográficas durante os anos anteriores a atuação do artista, levando em consideração o intercâmbio de obras literárias e gravuras que chegavam do mundo europeu para o Brasil. Dessa forma, foi cruzando diversas informações e analisando formalmente as imagens de autoria de Manoel Victor de Jesus, que selecionamos as gravuras que se encontram

anexadas no catálogo e apontamos sua possível circulação em terras mineiras, bem como possíveis fontes de inspiração para Manoel Victor de Jesus.

Dessa forma, concluímos nosso anexo com a esperança de prosseguir com os trabalhos de busca nos arquivos, nas paredes das igrejas e nos livros, das fontes inspiradoras para a iconografia colonial mineira, que para nós, vai além da pura representação de imagens religiosas, pois as obras produzidas pelos pintores coloniais faziam parte de uma intenção social, articulada pelos comitentes, que permeava as ações das irmandades, núcleo de convívio e distinção social, durante o período colonial.



Apêndice E

Os filhos da Mercês crioula



CRÉOLES.

Irmãos das Mercês

– Informações sobre a Mesa administrativa a partir da leitura do Rol dos Confessados de São José (1795), Lista Nominativa (1831), Livro de Eleições, Entrada de irmãos e Assento de óbitos da paróquia de Santo Antônio.

Inácio Pereira Rangel (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Tesoureiro da Irmandade nos anos de 1809, 1816, 1822, 1823, 1824 e 1825.

Era casado com Maria Lopes da Conceição, crismada, **crioula**, 36 anos.

Em 1795 tinha 47 anos.

Era forro.

Era crioulo.

Detinha 8 escravos, 1 abi-agregado, 2 forros.

Joaquim Moreira da Silva (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Escrivão da irmandade nos anos de 1813, 1818, 1819.

Era casado com Genoveva Maria de Santana, crismada, **crioula**, 29 anos.

Em 1795 tinha 29 anos.

Era forro.

Era crioulo.

Detinha 2 escravos.

João Alvares – cunhado de Joaquim e dividia o fogo com o mesmo.

João Pereira Rangel (informações da Lista Nominativa, 1831)

Parece que João Pereira Rangel foi casado duas vezes. A primeira com Luciana Teixeira, crioula forra, com quem teve uma filha que faleceu aos seis anos de idade em 1819, cujo nome era Rosa. Em 1820, faleceu Luciana Teixeira (fonte: óbitos). Na Lista Nominativa de 1831, João Pereira Rangel aparece casado com Joana Batista, crioula e com três aparentes filhos: Maria, Delfio e Hipólita.

Anna Joaquina de Barros (informações da Lista Nominativa, 1831)

Irmã das Mercês.

Em 1828 perdeu um inocente, Manoel, de seis meses.

Tinha 27 anos em 1831.

Parda.

Casada com Joaquim Claudino, 33 anos, pardo, latoeiro (fabricante de objetos de latão).

Detinha uma escrava.

Tornou-se irmã em 1819.

Manoel Martins de Barros (informações da Lista Nominativa,1831)

Tesoureiro das Mercês em 1814.

64 anos em 1831.

Crioulo.

Vendilhão.

Casado com Anna Maria do Pilar, 52 anos, crioula.

No fogo morava também José Graciano, 14 anos, crioulo, solteiro, provavelmente filho do casal.

João José de Barros (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Juiz das Mercês em 1815.

Branco.

Solteiro.

Livre.

29 anos.

Solteiro.

Ibi-agregado.

Joaquim Pereira Rangel (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Irmão das Mercês.

Faleceu em 1813. Foi acompanhado pelos membros do Rosário e das Mercês, sepultado na capela das Mercês. (fonte: óbitos)

Crioulo.

Forro.

Filho de Tereza Fernandes, mina forra e morador no São José. (fonte: óbitos)

45 anos em 1795.

Crioulo.

Forro.

Solteiro.

Irmão de Maria Fernandes, 61 anos, forra, crioula, solteira.

João da Costa (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Tesoureiro em 1808.

35 anos em 1795.

Forro.

Mina.

Solteiro.

Nos óbitos, João da Costa foi casado com Pulcheria Maria de Freitas, falecida em 1820.

Ana Maria do Pilar (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Juíza das Mercês em 1823.

30 anos em 1795.

Pardo.

Casada com Antonio de Matos Souza, forro, pardo.

Filhos: Joaquim, 12 anos, livre, pardo, forro.

Antônio, 10 anos, livre, pardo, solteiro.

Estevão, 8 anos, livre, pardo, solteiro.

Ana Maria do Pilar se tornou Irmã as Mercês em novembro de 1794 e era moradora no Cuiabá.

Antônio de Moura (informações da Lista Nominativa, 1831)

Procurador das Mercês em 1818.

60 anos em 1831.

Crioulo.

Carpinteiro.

Casado com Esmeria do Espírito Santo, 48 anos, crioula, fiadeira.

Vicente de Moura, 24 anos, crioulo, solteiro, pedreiro (?)

José Francisco das Chagas (informações da Lista Nominativa, 1931)

Juiz em 1819.

45 anos em 1831.

Pardo.

Alfaiate.

Casado com Maria Silveira, 38 anos, parda.

Francisco, 16 anos, pardo, solteiro.

Maria, 5 anos, crioula, escrava.

Thereza, 30 anos, africana, solteira, escrava.

Manoel Pereira dos Santos (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Juiz em 1822.

20 anos em 1795.

Livre.

Branco.

Solteiro.

Caixeiro.

Ibi-agregado do tenente Manoel Jorge Ribeiro.

Manoel da Costa (informações da Lista Nominativa)

Tesoureiro em 1819.

35 anos em 1831.

Crioulo.

Solteiro.

Mineiro.

Lino Rodrigues Cruz (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

Procurador em 1820 e 1821.

32 anos em 1795.

Crioulo.

Forro.

Casado com Anna Antonia da Silva, 30 anos, mdv*, crioula, casada.

Filhos: Antonia, 8 anos, livre, crioulo. Maria, 8 anos, livre, crioulo.

Manoel, 23 anos, escravo, crioulo, solteiro.

Tiveram uma filha de nome Tereza, crioula, que faleceu em 1820, cheia de feridas. Foi sepultada dentro da capela das Mercês.

Quitéria Maria de Jesus (informações do Rol dos Confessados de São José, 1795)

25 anos em 1795.

Cabra.

Forra.

Solteira.

Moradora no Bichinho.

Referências

Documentais:

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO – MINAS GERAIS [ANT. 1800 – OUTUBRO – 9]. Caixa: 154 doc: 34.

Assentos de óbitos da paróquia de Santo Antônio da Vila de São José, anos de 1788-1840. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos pretos crioulos incorporada na sua Igreja, que elles edificarão, ornarão, e paramentarão, na Villa de San Jozé comarca do Rio das Mortes bispado de Marianna capitania de Minas Geraiz estado do Brazil instituido no anno de 1796. *Projeto Brasiliana USP*.

Inventário de Ana Joaquina dos Santos – IPHAN São João del-Rei – Cx: 287.

Inventário de Victorino Gonçalves Lima– IPHAN – São João del-Rei – Cx: 510.

Lista Nominativa de São José – 1831. – Gentilmente cedido pelo Professor Doutor Afonso de Alencastro Graça Filho.

Livro 1 de Querelas. Folha 92v. IPHAN – São João del-Rei.

Livro 1 de Querelas/Devassa, folha 3v-7v. IPHAN – São João del-Rei.

Livro de Acórdãos da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, Matriz de Santo Antônio da Vila de São José. 1722-1829. Folhas 85, verso. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de assentamento de irmãos da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São José, 1812-1900. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Compromisso da Irmandade de São João Evangelista de São José – 1813. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas de São José del-Rei – 1727. - Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de São José – 1811.- Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor dos Passos de São João del-Rei – 1796. - Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Eleições da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de entrada de irmãos da irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José, 1812-1829. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de entrada de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

Livro de Receita e Despesa da irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Arquivo Eclesiástico de São João del-Rei.

Livro de Receita e despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São João del-Rei 1773-1839, caixa 14, número 41. Arquivo Eclesiástico da paróquia de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.

Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento: 1779-1846. Folhas 12. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de São João del-Rei.

Rol dos Confessados de São José, 1795. – Gentilmente cedido pelo Professor Doutor Afonso de Alencastro Graça Filho.

Artigos eletrônicos:

BLUTEAU, Raphael. Vocabulárioportuguez& latino: aulico, anatomico, architectonico...Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 08/08/2011.

BRANDÃO, Bernardo Guadaluoe S.L. Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita. *Revista Mirabilia* 4, Jun-Dez 2005. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2004_04/07.pdf. Acessado em: 25/09/2012.

CARDOSO, Patrícia Domingos Wooley. A Sociedade Colonial: uma reflexão sobre as moralidades e religiosidade popular na América Portuguesa (Séculos XVI-XVIII).*Revista Virtual de História. Copyright Klepsidra.* Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra21/religiosidade.htm>>. Acesso em: 12/05/2012.

COSTA, Ana Paula Pereira. Estratégias sociais e construção da autoridade: uma análise das práticas de reprodução social dos oficiais dos corpos de ordenanças na busca pelo mando. *Revista de Humanidades*, Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 7, n.18, out./nov. 2005. ISSN -1518-3394. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 10/04/2012.

COTTA, Francis Albert. Os Terços de Homens Pardos e Pretos Libertos: mobilidade social via postos militares nas Minas do século XVIII. *Revista de Humanidades*, Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 3, n. 6, out./nov. 2002. ISSN -1518-3394. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 10/04/2012.

Folheto Missionário número P, Copyright © 2001 Holy Trinity Orthodox Mission , 466 Foothill Blvd, Box 397, La Canada, Ca 91011 , Editor: Bishop Alexander (Mileant). Disponível

em:<http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/hier_celeste_s_dinis.htm>.

Acesso em: 31 jul. 2012.

Itaú Cultural: Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2599&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 14 out. 2011.

Novena de Nossa Senhora das Mercês – oração inicial do sétimo dia. Disponível em: <http://www.paroquias.org/oracoes/?o=103>, Acesso em em 02/02/12.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Entre Douro e Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Relações Artísticas, p. 5. Disponível em: <<http://www.museu-emigrantes.org/Minas-Minho.pdf>>. Acesso em: 20/10/2010.

PAIVA, Eduardo França. *Libertos no Brasil: africanos e mestiços nas Minas Gerais do século XVIII*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~edupaiva/TextoLibertosnoBrasil.pdf>>. Acesso em: 12/08/2011.

PIFANO, Raquel Quinet. *O conceito de artista colonial formulado pela história e crítica da arte modernista*. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/110.pdf>>. Acesso em: 25/06/2012.

PINTO, Luiz Maria da Silva. Dicionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/3>>. Acesso em: 08/08/2011.

PRECIOSO, Daniel. Grupos étnicos e sociabilidade confrarial: aspecto da luta social dos pardos na Vila Rica setecentista. ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES, 2. *Anais... Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH*, Maringá, v. 1, n. 3, 2009. ISSN 1983-2859. Disponível em:<<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 08/08/2011.

SILVA, Antonio Moraes. Dicionario da linguaportugueza– recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES

SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em:08/08/2011.

Sobre Verônica. http://www.abiblia.org/ver.php?id=145&id_autor=2&id_utente=&caso=perguntas . Acesso em: 3/03/2012.

Villard de Honnecourt - Livre de portraiture – Século XIII – Disponível em: <http://www.elefantesdepapel.com/villard-de-honnecourt> . Acessado em 30/03/2011 - 12h49min

Sobre Nossa Senhora das Mercês:

Disponível em: <www.mercedarios.org.br>. Acesso em: 04/03/2011.

Disponível em: <<http://www.ocapuchinho.com.br/historiaNSRAMERCES.php>>. Acesso em: 2 fev. 2012.

Disponível em: <http://www.cademeusanto.com.br/sao_pedro_nolasco.htm>. Acesso em: 30/07/ 2012.

Disponível em: <<http://www.ocapuchinho.com.br/historiaNSRAMERCES.php>>. Acesso em: 2 fev. 2012.

Bibliografia:

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* – Paraíso. Edição bilíngue. Tradução e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ALVES, Célio Macedo. *Artistas e Irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa Selecta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Leticia Martins de. *O mito de psique em 1800: um catálogo iconográfico*. 1999. Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas minas setecentista: trabalho e vida cotidiana*. Tese de doutorado, FAFICH, Belo Horizonte, 2010.

ARGAN, G. Carlo. *La rettorica e l' arte barroca*. Roma: Rettorica e Barroco, 1955.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989, v. 1.

ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru: EDUSC, 2006, cap. 5.

ARRIVABENE, Talita Goulart. Usos e funções das imagens sob o ponto de vista da Igreja. *Outros Tempos*, v. 5, n. 6, dez. 2008 (Dossiê Religião e Religiosidade).

AVANCINI, J.-A. “Mário e o Barroco”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, p.47-65, 1994.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*, São Paulo; Ed. Nacional, 1979.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção* – a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix – fontes iconográficas, mecenato e circularidade no barro mineiro*. 2007. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

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

BOSCHI, Caio César. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, coleção tudo é História, 1988.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

BOULENGER, A. *Manual de Apologética*. Resumido e adaptado por G. P. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BULLFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. São Paulo: Ediouro, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CAETANO, Joaquim Oliveira. Sob o manto protetor – para uma iconografia da Virgem da Misericórdia. *Mater Misericordiae*, Museu de São Roque e Livros Horizonte, Lisboa, 1995.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura remanescente da Colônia – 1800-1830*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1985.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As almas santas na arte colonial mineira e o purgatório de Dante*. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: _____. *Manoel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato e estilo Rococó na época barroca: A capela do Rosário dos Pretos de Vila Rica. *Cronos*, Pedro Leopoldo, v. 4, p. 37-45, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE; VILLALTA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*, 2007, v. 2.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, n. 7, 2004, p.102-127.

CAMPOS, Adalgisa Arantes., FRANCO, Renato. *Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, n 17, pp. 193-215.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A terceira devoção do Setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. 1994. Tese (Doutorado em História)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CARDOZO, Alírio. Sacras intrigas: conflitos entre ordens religiosas no Maranhão e Grão-Pará (século XVII). *Revista Estudos Amazônicos*, v. 3, n. 1, 2005.

CASTRO, José de. *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa, 1944-1946, v. 5.

CHARTIER, Roger. *A Beira da Falésia – a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 163.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, Brasília, UnB, 1994.

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas*. São Paulo: EDUSP, 2005.

de Janeiro - século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DELFIM, Maria Elisa Ribeiro. *Viva a Independência do Brasil! A atuação da elite política sanjoanense no processo de independência*. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal de São João del-Rei, 2011.

DINIZ, Cláudio Lúcio de Carvalho. *As cores da arte: As atividades sociais do artífice em Mariana setecentista*. 2009. Monografia (Bacharelado)-Departamento de História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2009.

DINIZ, Sílvio Gabriel. Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n. 47-48, p. 181-198, jan./jun. 1959.

FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras – Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas – seguido de Elogio da Mão*. Lisboa: Edições 70, 2001.

FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo.

FRIEIRO, Eduardo. O diabo na livraria do cônego. In: _____. *O diabo na livraria do cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros*. São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

FURTADO, Júnia Ferreira. Desfilar: a procissão barroca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 17, n. 33, p. 251-279, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernest. *Symbolic Images – Studies in the art of Renaissance II*. Nova Iorque: Phaidon Press, 1978.

GONZÁLEZ, Justo L. Dionísio Areopagita. *Dicionário Ilustrado dos Intérpretes da fé*. Santo André: Academia Cristã, 2005.

GONZÁLEZ, Justo L. *Uma História do Pensamento Cristão (v. 2)*. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais*. São João del-Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume, 2002.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos trópicos – O Instituto Histórico e Geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 1, 1988.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores – arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Ed. da USP, 1997.

HEINZ-MOHZ, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

HENRIQUES, Célia Raquel Soares de Mendonça. *Nem Eros, nem anjos: representações de putti através da pintura*. 2008. Dissertação (Mestrado)-Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

HILL, Marcos. Algumas obras do pintor Manuel da Costa Ataíde e seus comentários. *Cultura visual – Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*, v.1, n.3, jan./jul. 2001.

HOORNART, Eduardo *et al.* *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do ovo: primeira época*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

JANNESON, Anna. *Legends of the monastic orders – as represented in the fine arts*. Londres, 1850.

LANE, Tony. *Pensamento Cristão (v.1)*. São Paulo: Abba Press, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LIBBY, Douglas Cole. Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial. In: _____; FURTADO, Júnia Ferreira. *Trabalho livre, trabalho escravo – Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Annablume, 2006,

LIBBY, Douglas Cole. PAIVA, Clotilde Andrade. Alforrias e forros em uma freguesia mineira: São José del-Rei em 1795. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v.17, n.1/2, jan./dez. 2000.

LIBBY, Douglas Cole; FRANK, Zephyr. Voltando aos registros paroquiais de Minas colonial: etnicidade em São José do Rio das Mortes, 1780-1810. *Rev. Bras. Hist.* [online], 2009, v.29, n. 58, p. 383-415.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A Pintura*. – Volume 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed.34, 2005.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Ed. da PUC Minas, 2008.

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

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

MACHADO, Ubiratan. *A etiqueta de livros no Brasil*. Subsídios para uma história das livrarias brasileiras. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

Mater Misericordiae, Museu de São Roque e Livros Horizonte, Lisboa, 1995, p. 28-29.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio – os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil, Séc.XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELLO, Christiane Figueiredo Pagano de. *Forças militares no Brasil Colonial: corpos de auxiliares de ordenanças na segunda metade do século XVIII*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

MELLO, Christiane Figueiredo Pagano de. Os corpos de Ordenança e auxiliares. Sobre as relações militares e políticas na América portuguesa. *História: Questões e Debates*, Curitiba: Ed. da UFPR, n.45, p. 29-56.

MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MENESES, José Newton Coelho. A aprendizagem na oficina, entre a lei e a tradição. as câmaras e a preocupação com a aprendizagem dos ofícios mecânicos nas vilas mineiras. In: CONGRESSO DE PESQUISA E ENSINO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO EM MINAS GERAIS, 5.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e serviços banais*. 2003. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, 2003.

MICHELL, W.J. Thomas. *The language of images*. The University of Chicago Press, Chicago, 1980. Printed in the United States of America.

NASCIMENTO, Jorge Carvalho do. “Nota prévia sobre a palavra impressa no Brasil do século XIX: a biblioteca do povo e das escolas”. *Revista Horizontes*, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, v. 19, p. 11-27, jan./dez. 2001.

OLIVEIRA, Anderson. *Devoção Negra: santos pretos e catequese no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de Minas e do Norte do Estado do Brasil*. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2011, p. 95-113.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo Rococó. *Barroco*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n.12, p. 171-180, 1982.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Barroco e Rococó na Arquitetura religiosa da Capitania de Minas Gerais. In: RESENDE; VILLATA, *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*., 2007, v. 2.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Jornal Estado de Minas – Domingo, 16 de janeiro de 2011, página 25, Caderno Cultura*.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PASTOR, Ismael Gutiérrez. Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso Del Arco, Matías de Irala y Antonio Gonzálz Ruiz. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. 20, 2008.

PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde – étude d’un thème iconographique*. Paris: Albert Fontemoing Éditeur, 1908.

PIFANO, Raquel Quinet. Pintura Colonial – Bíblia dos iletrados. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.24, n.2, p.99-112, jul./dez. 2011.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

PRIORE, Mary Del. *Religião e religiosidade no Brasil colonial*. São Paulo: Ática, 1994.

RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. v.1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

- RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris: Press Universitaires, 1957.
- RESENDE, Maria Eugênia Lage de; VILALTA, Luis Carlos (Org.). *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*, 2007, v. 2, p. 383-425.
- RODRIGUES, Cláudia. A arte do “Bem Morrer” no Rio de Janeiro Setecentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, jan./jun. 2008.
- RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 8.ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII – Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963. (Coleção Estudos 1).
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos na arte, artífices da liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco Mineiro. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira. *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2008, pp 77-88.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- SANTOS FILHO, Olinto dos Santos. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, 1982/1983.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *1828-2008 – Manoel Victor de Jesus – 180 anos de morte*. Panfleto promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes. 2008.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O corpo de Deus na América*. São Paulo: Annablume, 2005.
- 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, (Coleção Brasileira), 1976.
- SCHILICHTA, Consuelo Alcione B.D. *Leitura de imagens: uma outra maneira de praticar a cultura*. Educação. Revista do Centro de Educação, vol. 31, núm. 2, julho-diciembre, 2006, pp.353-366. Universidade Federal de Santa Maria.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Leituras iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1961-1971, v. 1, p. 210-212.

SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: iniciativas editoriais, 1961-1971.

SILVA, Kellen Cristina. *Entre a Serra e o Rio, o Pilar*. 2009. Monografia- Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2009.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da Cor: Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio*

SOUZA, Daniela dos Santos. *Devoção e identidade: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João del-Rei – Séculos XVIII e XIX*. [manuscrito], 2010.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820. 3. Ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976, tomo 1.

VARAZZE, Jacobo de. *A legenda áurea – Vida de Santos*. Tradução: Hilário Franco Junior. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

VILLALTA, Luiz Carlos. O diabo na livraria dos inconfidentes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 367-395.